أمَّا قبْل

. . فما تزال الظاهرة اللغوية فى حياة البشرية واحدة من أكثر الظواهر غرابة وأشدها استعصاء على الاستيعاب ، على الرغم من كل الجهود التى بذلت ومازالت تبذل فى سبيل شرحها والإحاطة بأبعادها . ويكاد يستعصى على العقل أن يتصور حجم التفكير المدون فى هذه الظاهرة ، وما استنفده من طاقات بشرية ، منذ ذلك الزمن البعيد الذى التفت فيه الإنسان إلى ما فى تلك الظاهرة من غرابة وإدهاش ، ومنذ أن أخذ يستخدم اللغة ـ وهذا هو الطريف فى الأمر ، أو هذه هى المفارقة ـ فى محاولة فهم الظاهرة اللغوية نفسها .

والغريب فى الأمر أن هذه الظاهرة ، على الرغم من كثرة ما بذل فى رصدها وتفهمها من جهود ، تزداد مع الزمن تعقيدا وتشابكا ، فتزداد بذلك استعصاء على الاستقصاء والفهم ، وكأن المزيد من الوعى بها ، والمزيد من الجهود المبذولة فى سبيل استكناهها ، يزيدانها ـ ويا للمفارقة !ـ تراكبا وتعقيدا .

على أن الظاهرة اللغوية تجاوز الدائرة الإنسانية ولا تقتصر عليها ؛ فالإنسان « يتكلم » اللغة ، ولكن اللغة تعم الكون على أنحاء وضروب مختلفة . فإذا كانت اللغة فى جوهرها أداة توصيل وتواصل من أجل الفهم والتفاهم ، أو من أجل المعرفة والتعرف ، فإنها تتخذ ـ على مستوى التعين ـ وسائط مختلفة ، وتتشكل فى مفردات وأبنية مختلفة كذلك . ومن ثم تنحل اللغة بما هى جوهر إلى مجموعة لا تكاد تحصى من اللغات الكلامية من جهة ، واللغات غير الكلامية من جهة أخرى .

ولكننا نعرف ـ حتى فى نطاق اللغة الكلامية الواحدة ـ مستويات ونوعيات خاصة من الاستخدام ، تؤذن بتسميتها لغات خاصة . فإلى جانب ما درجنا على وصفه أو تسميته « لغة » الخاصة و« لغة العامة » ، نجد كل واحدة من هاتين اللغتين تنشعب ـ وفقا لنوعيات مستخدميها ـ إلى صور من الاستخدام تتفاوت فى اختلافها قلة وكثرة ، وتسمح ـ كذلك ـ بتسميتها لغات خاصة . إننا نتحدث ـ فى جانب ـ عن لغة النجارين ولغة الحدادين ولغة السباكين وما أشبه ؛ ونتحدث ـ فى الجانب الآخر ـ عن لغة المتفلسفين ولغة العلماء ولغة القضاة أو المحامين أو الكتبة ، كما نتحدث عن لغة الصوفية ، ولغة الشعراء والمتأدبين بعامة ، وما شابه ذلك . أضف إلى هذا وذاك ما نعرفه باسم لغة الخطاب اليومى ، ولغة الصحافة ، ولغة الإذاعة ، ولغة السياسة ، ولغة المنابر (الخطابة الدينية) ، فضلا عن لغة الشارع ، ولغة الحوارى ، وهلم جرا .

كل هذا ، وأكثر من هذا ، فى مجال اللغة الكلامية . أما اللغة غير الكلامية فليست أقل عددا أو تنوعا . إنها لغة الكائنات غير البشرية أو ـ على الأصح ـ لغاتها . وإذا كانت اللغة البشرية تتميز باندماج البعدين الزمانى والمكانى فيها فإن اللغات غير الكلامية تنقسم إلى مجموعتين أساسيتين متمايزتين : مجموعة اللغات التصويتية (الزمانية الصرف) ، ومجموعة اللغات التشكيلية (المكانية الصرف) . وأنواع الحيوان والطير جميعا تستخدم ـ بدرجات متفاوتة ، وبأشكال مختلفة ـ لغة الأصوات (الزمانية الصرف) ، أو لغة الحركة الإيقاعية (أى الزمانية أيضا) ، فى حين تستخدم الطبيعة لغة الشكل واللون ، والضوء والظل (أى لغة المكان) .

وقد حاول أبو العلاء المعرى أن يجد سبيلا إلى الحسم فيما إذا كان الصوت الصادر عن الحمامة ، يكشف عن حزنها أو يعلن فرحتها .

ولم تكن حركة ذهن امرىءالقيس بين الليل الثقيل الممتد والجمل الذى أردف أعجازه وناء بكلكله إلا محاولة منه لفهم لغة الصمت المطبق ، والظلام الكثيف . أجل ؛ إن الطبيعة الصامتة لغة ، شأنها شأن زئير الأسد ، وعواء الذئب ، ونقيق الضفدع ، وتدويم الطيور ، ورقص النحل .

وإذا كانت الصورة المثلى للغة تتحقق عندما تنقل هذه اللغة رسالة من مرسل إلى مستقبل ، فإن تجربة عنترة ـ الشاعرالفارس ـ مع فرسه تحمل دلالة واضحة على اجتهاد الإنسان فى فك شفرة الرسالة التصويتية الصرف ، والرسالة التشكيلية الصرف . إن « تحمحم » هذا الفرس من جهة (وهذا تصويت صرف) ، وسقوط الدمعة من عينه من جهة أخرى (وهذا تشكيل مكانى صرف) ، قد تعاونا على نقل شكواه (الرسالة) إلى صاحبه ، أو هكذا أدرك فيهما عنترة معنى الشكوى .

ليس غريبا إذن أن يصدر الكائن صوتا غفلا ، أو تحدث الطبيعة بنية شكلية أو نسقا لونيا ؛ لكن الطريف حقا هو أن يفهم الإنسان من هذا الصوت معنى ، وأن يستخرج من هذه البنية أو هذا النسق دلالة . وأطرف من هذا أن ينشىءمن عالم الأصوات الصرف لغة منضبطة ، لها مفرداتها ولها أجروميتها (الموسيقى) ، وأن ينشىءمن الحركة والإيقاع لغة أخرى (الرقص) ، ومن الأشكال والألوان والأضواء والظلال عددا من اللغات (التصوير والنحت والحفر والنقش والزخرفة) .

وماذا بعد ؟

تتعدد اللغات التى يتكلمها الكون ،لكن الإنسان وحده هو الذى يجعله معقولا عندما يتبنى الحديث بهذه اللغات ؛ فوراء الكلمة المنطوقة ، والنغمة ، والإيماءة ، والعلامة ، والكتلة ، والشكل ، واللون ، والضوء ـ وراء ذلك كله عقل الإنسان . فإذا تعددت اللغات التى يتكلمها الإنسان واختلفت عناصرها ووسائلها ، فإنها تئول آخر الأمر إلى منطق واحد ، هو منطق الإنسان . وبقدر ما يستكشف الإنسان من هذه اللغات ، ويتقن استخدامها ، تتحقق سيادته للكون .

رئيس التحرير

هذا العدد

● يحدث كثيرا فى تاريخ الفكر البشرى أن يشيع مصطلح ما فى الاستخدام شيوعا واسع النطاق ، وأن تتداوله الأجيال عبر الأزمنة المختلفة وفى الأمكنة المختلفة ، على نحو يحول دون التوقف للسؤال عن حدوده المفهومية ، لما قد يوحى به هذا التوقف من الجهل بما هو شائع ومبذول ومستقر فى الضمير العام . وعلى هذا النحو يفقد المصطلح شيئا فشيئا دلالته المحددة والمنضبطة ـ إذا كان أصلا قد حددت دلالته وضبطت ـ . ثم يأتى زمن يوشك فيه هذا المصطلح أن يحمل من الدلالات بقدر عدد مستخدميه والخطر فى هذا أن يظن الناس ـ حين يتداولون الحديث أو الكتابة ـ أنهم يتكلمون لغة واحدة وإن كانت مقاصدهم منها شتى . وأخطر من هذا أن يرتب كل منهم أفكاره على ما استقر فى وعيه من دلالة للمصطلح ، تختلف فى قليل أو كثير عما استقر فى وعى غيره من دلالات

ويبدو أن مصطلح «الفن» يقع فى رأس قائمة المصطلحات التى تعرضت فى تاريخ الفكر البشرى لهذا النوع من الاستخدام ؛ فقد استخدم الناس منذ القدم هذا المصطلح ، ومازالوا يستخدمونه ، ولكن الشواهد المدونة القليلة نسبيا ، التى خلّفها لنا التاريخ ، تؤكد أن المفهوم الموحد والمحدد لهذا المصطلح كان غائبا ، أو كان مضطربا . ومع ذلك فإن المهتمين بالفن لم يكفوا منذ القدم حتى اليوم عن الكلام عن الفنون المختلفة ، وعن محاولة تصنيفها . ومن ثم يستهل هذا العدد بمقال «تاتاركيفتش» عن «تصنيف الفنون» ؛ ومنه نستدل فى وضوح على أشكال من التنوع والتداخل والخلط ، شابت عمليات التصنيف التى قام بها المفكرون منذ عهد الإغريق ، كما نستدل على أن اضطراب هذه التصنيفات إنما يرجع إلى اضطراب مفهومى لمصطلح «الفن» فى أذهانهم .

وقد استخلص تاتاركيفتش من أقوال المفكرين الإغريق والرومان ستة تصنيفات أساسية للفنون ، كانت ـ فى رأيه ـ بمثابة تقسيمات عامة لكل المهارات البشرية ، ولم تكن تتعلق بالتمييز بين الفنون الجميلة المختلفة ، بل لم يبرز منها أى تصنيف للفنون الجميلة بروزا خاصا ، كما أنه لم يظهر أى تمييز بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية أو الصناعات اليدوية . ومن أجل ذلك اندرجت الفنون الجميلة فى هذه التصنيفات ، فى أقسام كثيرا ما كانت متضاربة ، ولم تبرز لدى أولئك المفكرين إمكانية أن تعد الفنون الجميلة مجموعة متميزة من الفنون .

ولم تأت اجتهادات العصور الوسطى إلا بتنويعات على التصنيفات القديمة ، حيث كانت الرؤية السائدة للفن آنذاك تشمل الفنون التطبيقية اليدوية والعلوم إلى جانب الفنون الجميلة ، فى حين عُدت الفنون الحرة أو الليبرالية فنونا بأسمى معانى الكلمة وأدقها .

ويمضى الكاتب فى تتبع دقيق للتغيرات والتحولات التى طرأت على تصنيف الفنون فى عصر النهضة وفى العصور الحديثة ، منتهيا من ذلك إلى ما تميز به التصنيف فى كل عصر ، ومبرزا فى الوقت نفسه محاولات الخروج فى العصور الحديثة من الاضطراب والتداخل والاختلاط التى اتسمت بها التصنيفات السابقة . ولكنه يعود فى النهاية فيشير إلى أن الأمور عادت فى القرن العشرين ، مع ظهور فنون جديدة لم تعرف من قبل ، ومع تغير المفاهيم الجمالية ، ومحاولات تذويب ما بين العلوم والفنون من تمايز ، والشك فيما إذا كان من الواجب التمييز بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية أو الحرف اليدوية ـ عادت الأمور إلى التداخل والاختلاط مرة أخرى ، بما يؤذن بإعادة تعريف مصطلح الفن نفسه ، ثم الشروع مرة أخرى فى تصنيف الفنون على هذا الأساس .

● وربما بدا للوهلة الأولى أن عنوان هذا العدد من «فصول» («الأدب والفنون») يتضمن تكريسا ما للتفرقة بين الأدب والفنون ، فى حين أن الأدب يستمتع فى أذهان الخاصة والعامة بكل جدارة بصفة الفن . لكن الحقيقة أن هذا التكريس غير مقصود إليه مطلقا ، وإنما كان إفراد الأدب ـ بكل أجناسه وأشكاله المختلفة ـ عن الفنون فى هذا السياق مجرد طرح لإشكالية تستهدف التوحيد لا التفريق ؛ أى الكشف عن الدائرة العامة التى تجمع بين الأدب بوصفه فنا لغويا (أو كلاميا !) والفنون الأخرى غير اللغوية ، وعن المشخصات الجوهرية والعلاقات العميقة التى تجمع بينه وبينها .

وفى هذا الإطار من التصور لوضع الأدب بين الفنون الأخرى يأتى المقال الثانى فى هذا العدد لكى يناقش «العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى» . وينطلق يوزف شتريلكا ـ صاحب هذه الدراسة ـ من تصور عام يلحظ فى وقت واحد ما يستمتع به كل فن من الفنون من استقلال ذاتى ومن تبادل للتأثير والتأثر بينه وبين الفنون الأخرى . وهذا التأثير ـ فى رأيه ـ يختلف من حيث درجته من حالة إلى أخرى ، ومن عصر إلى عصر . وقد تكفلت دراسات كثيرة بفحص ما حدث عبر التاريخ من حالات التأثير المتبادل بين الأدب والموسيقى ، وبين الأدب والفنون التشكيلية . على أن التفاعل المتبادل بين الفنون ـ مهما بلغ مداه ـ لن يلغى استقلال كل فن على حدة . وقد ذهبت دراسات أخرى إلى أن الجسر الحقيقى بين الفنون يتمثل فى وحدة المناخ التى تشمل الفنون المتفرقة . لكن القول بوحدة المناخ يبدو غير كاف لشرح العلاقة بين الفنون المختلفة ؛ فالموسيقى ـ مثلا ـ لا تتضمن زمانا آخر غير الزمان الذى تحققه القطعة الموسيقية ؛ أى أن الزمان فى الموسيقى لا يبرز فى الموسيقى على النحو الذى يعرض به فى الأدب .

ويرى شتريلكا أن السؤال المبدئى الذى يلوح هنا على المستوى المنهجى ينصب على مدى إمكان قيام وشائج مشتركة حقيقية وبالغة العمق بين أفراد الفنون المختلفة ، تعمل عمل القوة المحركة التى تنشأ عنها ألوان من التناظر الحقيقى . وعلى الرغم من ظهور بدايات متفرقة فى هذا الاتجاه

فإن الحاجة تظل ماسة إلى دراسة تاريخية مقارنة للفنون ، تحل هذه المشكلات على نحو جامع . (ويمكننا أن نعد ما أشار إليه المقال الأول من هذا العدد من محاولات عبر التاريخ لتصنيف الفنون مهادا طيبا لمثل هذه الدراسة التاريخية المقارنة) . ومن الناحية النظرية يتلخص لب الموضوع في أن الأعمال الفنية التي تظهر في المكان ، وكذلك الأعمال الموسيقية والأدبية التي تظهر في الزمان ، تعبر جميعها عن شيء كامن في النفس الإنسانية .

أما إذا أردنا أن ننتفع ـ من الناحية المنهجية النقدية ـ بتضافر الفنون لصالح علم الأدب ، فليس من الضروري أن ننتهي فورا إلى نسق عام يشمل كل الفنون المختلفة . فالعالم المتخصص في علم الأدب يمكنه أن ينتفع بالفنون المجاورة للأدب ، بل بموضوعات الحرفية المختلفة كذلك ، نظرا لكونها تكشف عن التحول العام لعناصر معينة ، وللأشكال التي تعبر عنها .

● وعند هذا المدى يمكننا أن نتمثل إشكالية العلاقة بين الفنون على مستويين ؛ مستوى يتعلق بفكرة المناخ العام الذي يشمل المبدعات الفنية على اختلاف أنواعها ؛ ومستوى يتعلق بطرائق التعبير . وهذا ما يسمح بدراسة هذه العلاقة بين الفنون في حقبة زمنية بعينها أو عصر بعينه ، وفي بيئة محددة ، كما يسمح بدراستها في الوقت نفسه دون التقيد بالظروف الزمانية والمكانية .

والمقال الثالث في هذا العدد كتبته جسيكا برنز بيكورينو J.P.Picorino بعنوان «إحياء الصور . . .» وقدم له محمد عناني بمقدمة ضافية عن «التصوير والشعر الإنجليزي الحديث» ، انطلق فيها من نظرة تستوعب الإشكالية في مستوييها في وقت واحد .

والحق أن التمهيد الذي كتبه عناني يمكن أن يعد مقالا قائما بذاته ؛ وفيه يتوقف الكاتب عند تيار «المودرنية» ، فيتحدث عن المهاد المعرفي والثقافي الذي قامت على أساسه المودرنية ، وكيف تزامنت تجلياتها في الشعر وفي الفنون التشكيلية .

في الحقبة التي بسطت المودرنية فيها جناحها على الإبداع الأدبي والفني كانت أوربا قد دخلت في عصر جديد ، أصبح الإنسان فيه مجرد فرد يحيا في مجتمع بالغ التعقيد ، ولم يعد سيد الكون كما كان يعتقد في نفسه من قبل . وفي هذه الحقبة برزت الفلسفات التي تدعو إلى تحرير الإنسان من الدين ، كفلسفة نيتشه ، وتوافق معها انفجار معرفي هائل ، فضلا عن الكشوف العلمية ، وارتفاع الدعوة إلى التغيير في الأوضاع الاجتماعية والثقافية . ومن ثم بدأت صورة الحقيقة التي تقوم على الثبات والتجزيء تتراجع ، وتحل محلها صورة جديدة ، تقوم على أساس التغيير والنظرة الكلية وقبول التناقضات ، وأحيانا الفوضى .

وكان من الطبيعي ـ كما يرى عناني ـ أن ينعكس هذا كله في الفنون البصرية والسمعية والأدبية ، فكانت ظاهرة التقارب الشديد بين شتى الفنون ، لا في الرؤى فحسب ، بل في أساليب البناء وطرائق التعبير كذلك . وفي مجال الشعر كان قد رسخ الإيمان بضرورة كسر الجمود في التصوير ، والتماس عناصر التغيير لما هو مألوف ، وتحقيق الدينامية ، واستخدام الأصوات المتعددة ، والتوسل بالرمز ، على نحو جعل من القصيدة مساحات تشبه مساحات الألوان في اللوحة المرسومة .

ثم يعود الشعر في هذه المرحلة فيشارك الفنون البصرية الأخرى في سمة عامة ، هي الثورة على مفهوم المحاكاة ، التي كانت قد حولت المتلقي إلى متلق سلبي . وهكذا اتجه المحدثون من التصويريين إلى تبني مبادىء التغيير والدينامية وشمولية النظرة . ومن هنا جاء فهمهم للاستعارة بوصفها مركبا زمنيا ، وتحطيمهم للعلاقات اللغوية المستقرة ، وللمنطقية القصيدة ، واهتمامهم بالنظام الداخلي للقصيدة ، الذي لا يتأتى للشاعر إلا بعد تأمل طويل للموضوع ، والاعتماد على الإيقاع النابع من الكلمات ، لا من الأوزان والقوافي ، وتأكيد الجانب الحسي ، بحيث لا ينفصل الفكر عن الشعور .

ثم يأتي مقال بيكورينو ليقف بنا عند حالة بارزة ومشهورة من حالات تأثر الشعر المحدث بالتيار الفني الذي هيمن على الفن التشكيلي في زمنه ، متمثلة في تأثر الشاعر إزرا پاوند بالمدرسة التكعيبية .

لقد رفضت التكعيبية فكرة المحاكاة حين تتجه إلى محاكاة الطبيعة ، واستبدلت بها محاكاة عملية الإدراك الحسي نفسها ، معتمدة في إنجازها الفني على التفاعل الدينامي بين المعطيات البصرية والذهن التجريدي . وقد عمل پاوند على نقل هذا المفهوم إلى الشعر ، وأكد ضرورة أن تقدم اللغة المجازية علاقات جديدة ، تقوم على الكناية . ورفض تعريف شيء ما من خلال شيء آخر . وقد أصبح المجاز لديه علاقة بين مسطحات مختلفة متداخلة ، كما أصبحت الصورة ذات دلالة متغيرة . تقوم على التركيب الذهني والشعوري بين عناصر متباينة ، لا يوجد بينها سوى ذات الشاعر . وعلى هذا النحو أصبحت القصيدة لدى پاوند عرضاً للحياة الواعية للشاعر في نحو لاتها الدرامية الدائمة ، وكأنها لوحة تكعيبية مركبة من عدة أسطح . والمثال الذي قدمته بيكورينو على ذلك هو النشيد الرابع والسبعون لپاوند ؛ إذ تجتمع فيه التأملات التجريدية ، والانطباعات الحسية المباشرة ، والذكريات المستمدة من حياة الشاعر ومن قراءاته . وفي هذه القصيدة يتمثل نوع من التمزق المكاني والزماني ، مع الإحالة إلى أشياء خارج القصيدة ، واستخدام مفردات من لغات أجنبية عن اللغة الإنجليزية ، على نحو يتضح فيه اتساع نطاق اهتمامات الشاعر ، وتنوع مصادره ، وتعقد تركيبه الثقافي .

● وفي مسار مشابه تحركت بعد ذلك في هذا العدد دراسة محمد حافظ دياب عن «جماليات اللون في القصيدة العربية» . فالألوان تشكل مجموعة من المفردات الأساسية في لغة فن التصوير . ولكنها تمثل في الوقت نفسه مجموعة من الدوال الماثلة لخيال الشاعر والأديب بعامة . وهي بذلك تمثل مساحة من الأرض المشتركة بين فنين جرى العرف في التصنيف العام للفنون على التمييز بينهما .

هل للألوان جماليات خاصة في الخيال الشعري ؟

بهذا السؤال يستهل الكاتب مقالته . وهو في سبيل الإجابة عنه يحاول أن يحدد رؤيتنا للغة اللون من خلال فهمين لها : الأول ، بوصفها بنية من العلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية ، والثاني بوصفها بنية أعمق ، تشف عنها اللغة أو تكثفها في مجموعة من العلاقات المتبادلة

بين الدوال اللونية ومدلولاتها . ومن ثم راح الباحث يلقى بعض الضوء على المحاولات التى استهدفت توظيف اللون وتطور مراحلها فى الخطاب الشعرى ، فتحدث عن توظيف الدوال اللونية فى سيرورة التطهير بالمعنى الصوفى وفقا لتقاليد العصور الوسطى الشعرية ، وكيف وظف الكلاسيكيون الألوان بما لا يخرج بهم عن المتواتر ، فى حين خضعت الإحالة إلى اللون لدى الرومنتيكيين لمشاعرهم الذاتية ، فكانوا يخلعونها على دواله ، مع الاحتفاظ لها بقدر من شخصيتها واستقلالها . وفى حين بحث الطبيعيون عن صفة اللون الواحد ، ابتعد الشعراء الواقعيون عن المنحى الطبيعى ، عندما قاموا بتوظيف الألوان بطريقة أقل صراخا وأقل طبيعية . أما الرمزيون فلم يقيموا وزنا للثنائية التى ذهب إليها الرومنتيكيون بين دوال الألوان والذات ، من منطلق أن إدراكهم لهذه الدوال كان فى الوقت نفسه إدراكا لذواتهم .

وعلى الرغم مما أشار إليه الباحث من صعوبة استقراء توظيف الدوال اللونية فى الخطاب الشعرى فإنه يتوقف عند مستويات ثلاثة من التوظيف لها تمايزها ، تتمثل فى هويتها المعجمية ، وهويتها البلاغية ، وهويتها الأنثروبولوجية .

وفى ضوء هذا التمهيد النظرى ينتقل الباحث إلى الحديث عن جماليات اللون فى القصيدة العربية ، فيشير إلى موروث الشعر العربى وما فيه من وفرة فى توظيف اللون على نحو أدى إلى « سجنه » فيما يسمى بالأسلوب ، أو إلى « تحديد إقامته » فى اللغة الشعرية . أما القصيدة العربية الحديثة ــ فيما يرى الباحث ــ فقد كانت على العكس من ذلك ؛ إذ شهدت احتفالا بجماليات اللون فى كل اتجاه ، وعلى كل المستويات . وقد تمثلت شواهد هذا الاحتفال ــ فيما يرى الباحث ــ فى أمور أربعة : أولها ، الانتقال فى توظيف اللون من لغة الرؤية المسطحة إلى لغة الرؤية المركبة ؛ وثانيها ، الانتقال بوظيفة اللون من حدود التجريد إلى منطقة التجسيد فى التشكيل الدرامى : فى الحدث ، والإيقاع ، والحوار ، والتقاطع ، والمزج ، كسرا للتجمع التراكمى للمعطيات الشعرية ، وتحقيقا لنمو رأسى متراكب ؛ وثالثها ، تفجير طاقة الحمولات الصوتية للدوال اللونية ؛ ورابعها ، رفض الإقامة فى المعجم الذاتى لهذه الدوال ، بغية استعادة العلاقة بين الفرد والطبيعة ، وبين الجماعة العربية والتاريخ .

وكما اتخذت بيكورينو من شعر إزرا پاوند نموذجا تجريبيا ، كذلك اتخذ دياب هنا نموذجه التجريبى من شعر الشاعر المصرى المعاصر محمد عفيفى مطر .

● ولكن هل خلا الشعر العربى القديم حقا من التعامل مع الألوان على مستويات دلالية مخالفة للعرف وموجهة برؤية الشاعر الخاصة للأشياء ؟

هنا تأتى دراسة محمد عبد المطلب عن « شاعرية الألوان عند امرىء القيس » . وهى فى مستهلها تقف بنا على طبيعة الصور التى رسمها امرؤ القيس ــ شاعر الجاهلية الأشهر ــ فى شعره ، وكيف أنها ذات طبيعة مزدوجة . كان امرؤ القيس يعمل ــ من جهة ــ على تجسيد صورة يصلها بعالم الأشياء ، ويحاول ــ من جهة أخرى ــ الانسلاخ عن واقعه إلى نوع من التصور الفنى الذى يلعب فيه اللون دورا مؤثرا ، إن لم نقل إن اللون كان محور الصورة الأول . ومن ثم يتوقف فهمنا لبعض جوانب شعر امرىء القيس على إدراكنا لكيفية غرسه الألوان فى سياقات تعبيرية ، تشكلت من خلالها المواقف الأساسية لبعض أشعاره .

وبديا لا يمكننا ــ فيما يرى الباحث ــ أن نؤكد قيام تصور كلى لدى امرىء القيس لعالم الألوان وتجلياته الشعرية أو غير الشعرية ؛ لكن المؤكد أنه كان يمتلك قدرة على الإفادة من هذه التجليات على نحو يتيح لنا كثيرا من التأويلات والتفسيرات التى تأخذ بأيدينا إلى الدلالة الحقيقية لصياغته الشعرية .

ولعل أكبر صعوبة تواجهنا ونحن بصدد الكشف عن تجليات اللون عند امرىء القيس هى أن الألوان عنده ليست محددة الدلالة أحيانا ؛ فقد يستخدم الأبيض أو الأسود أو غيرهما من الألوان دون أن يعنى بذلك مدلول اللون ذاته ، بل قد يرِد اللون عنده دون أن يحمل من صفاته شيئا ، وكأنه يقصد به انعدام اللون .

على أن تتبع اللون فى نتاج الشاعر يبرز له عالما ، حدوده المرأة ، والخمر ، والفرس ، والمطر . وقد تأتى بعد ذلك تنويعات هنا أو هناك ، لكنها تئول فى النهاية إلى تلك المحاور الأربعة ، التى تشكل عالم امرىء القيس على إطلاقه . والشاعر يستخدم فى شعره طائفة من الألوان ، يأتى فى مقدمتها الأسود فالأبيض فما بينهما ، ثم الأخضر والأحمر ، ثم الأزرق فالأصفر . وهو يستخدمها أحيانا فى صور جزئية ، وفى أحيان أخرى فى صورة ممتدة ذات طبيعة ثنائية أو ثلاثية ، وبخاصة عندما يتحدث عن المرأة فى أحوالها المختلفة . والوقوف عند هذا كله من شأنه أن يكشف ــ فيما يرى الباحث ــ عن عدم انفصال عالم الألوان عند الشاعر عن عالمه الشعرى بعامة ، كما يكشف عن اتصال هذا العالم اتصالا فنيا ينسلخ فيه الشاعر عن الرؤية المطلقة إلى رؤية خاصة ، يعيد فيها خلق هذا الواقع خلقا جديدا يجعله منتسبا إليه دون غيره . ويكاد يكون اختراق اللغة وخلخلة مواضعاتها من أبرز مميزات هذا العالم ، حتى ليمكن القول إنه خلق لنفسه معجما خاصا ، ليس فى اختيار مفرداته فحسب ، بل أيضا فى تعليق هذه المفردات وربط بعضها ببعض ، على نحو جعل القدماء يقفون من بعض تجلياته الشعرية موقف الرفض .

● وإلى الآن تظل مجموعة الدراسات السابقة تتحرك فى مستوى الأعمال الفنية المختلفة فى صورتها المنجزة . ولكن إذا كانت الأغلبية العظمى من الدراسات التى تناولت ما بين الفنون المختلفة من علاقة وتفاعل قد تحركت على مستوى هذه الصورة المنجزة فإن هناك اتجاها آخر يتحرك على مستوى مغاير ، ويشكل محورا من محاور هذا العدد ، وأعنى بذلك تناول الظاهرة الإبداعية فى الفنون ، أو ما يمكن أن نسميه ديناميات الإبداع .

وهنا تأتى دراسة يحيى الرخاوى عن « الإيقاع ونبض الإبداع » ؛ وفيه يحدد الباحث منطلقه بأنه شخصى خبراتى ، تتحدد أبعاده من ممارسة الباحث فن اللأم Art of Healing ، أو مايسميه فن المواكبة العلاجية ، ومن محاولاته فى مجال القص والشعر والتنظير فى مجال علم

السيكوباثولوجى ، ومحاولاته النقدية . فالنتاج الإبداعى (والإبداع الأدبى واحد من أشكاله) هو ــ من هذا المنظور ــ الصورة المحورية الرمزية للعملية الحركية المتناوبة ، التى يظل عليها التركيب البشرى ، والتى تشمل فى أحد أطوارها تفكيكا ، يهدف إلى إعادة التنسيق على مستوى أعلى ، وذلك من خلال الاستمرار فى تمثل المعلومات الموروثة والمكتسبة تمثلا تدريجيا متصاعدا . ويستخدم المخ معلوماته بطرق عدة ؛ أهمها ــ هنا ــ الحلم والإبداع . وإذا كان الحلم يحاول دائما أن يعيد التنظيم ، ويُحكم التناغم ، ويعزز التعلم فى حالة من الوعى (البديل) النشط ، فإن الإبداع يقوم بالمحاولة نفسها ، سوى أنه ليس دوريا بالضرورة ، كما أنه يتم بقصد إرادى بشكل ما ، وفى حالة « وعى فائق » .

ويرى الباحث أننا إذ نتابع مسار الفرد (الإنسان) فى دورات نموه وقفزات تغيره الكيفى ، ونقيس عليها نمو نوعه تاريخيا ، ثم نختزلها فى دورات حلمه ، ثم نشاهدها فى إنتاجه الإبداعى ، فى الأدب والفن مثلا ، إنما نواجه قانونا عاما له صور مختلفة من التطبيق . ففى الحلم ــ على سبيل المثال ــ يتم التحريك والقلقلة ، وتناثر المعلومات والكيانات المكونة للذات (المخ) . ولنا أن نفترض مدى التناثر والتكثيف اللذين يمكن أن نواجههما لو أن الحالم استطاع أن يرصد هذا المستوى من الحلم . لكنه ما إن يحاول الإمساك بها ، لإعلانها أو حكايتها أو تسجيلها (حتى لنفسه) ، حتى يؤلف منها ما يسمى « حلما » ، على نحو ما شاع عند الناس والمفسرين . وهذا التأليف يختلف أصالة وتزييفا وفقا لدرجة وصاية نوع التفكير اليقظ على عملية إبداع الحلم من المادة المتاحة . والإبداع حتم حيوى (بيولوجى) وحياتى (وجودى) ؛ فهذا ما تؤكده الظاهرة البشرية ومسارها فى تاريخها النوعى والفردى . والإبداع ينبع من الطريقة المتميزة للحركة البيولوجية التى تسمح باستيعاب التنشيط الدورى (بل باستدعائه لاستيعابه) ؛ إذ تسمح بالتعامل مع مستويات الوعى ، ومتناقضات الوجود الداخلى والخارجى (معا) بطريقة جدلية ، تخلّق الجديد فى كل مجال بما يلائمه .

وهكذا يلتقى الشعر من حيث هو إبداع بالحلم فى الإيقاع المنظم ، والجرعة المكثفة ، والتنشيط المحرك ، واللغة العيانية/المفهومية معا . والشعر كالحلم عند « يونج » ؛ فهو بديل كشفى وثورى لواقع داخلى وخارجى ، يتحدى باستقراره وجموده .

وإذا كانت الرواية غير الشعر ، من حيث طول النفس ، وتضافر الأحداث وتسلسلها ، فإنها مثله من حيث إنها بسط فاستيعاب مسئول ؛ وكلاهما « ولاف » يتخلق من مادة حية مستثارة حقيقة وعملا (وليست من نسج الخيال الوصى إلا فى العمل الضعيف) . ويكون العمل الروائى واقعيا بقدر ماهو موضوعى ؛ ويكون كذلك بقدر عمق التجربة وثانوية دور « الخيال » (بالمعنى السلبى) لصالح عمل الولاف الإبداعى مباشرة من هذا الحشد الزاخر فى عالم الواقع الداخلى (الذى هو الواقع الخارجى/التاريخ بشكل ما) .

● واستئنافا لهذا الاتجاه العام فى التعويل على التجربة الشخصية بما لها من حيوية وما يطرأ عليها من تغيرات وتحولات تؤكد ديناميتها ونفيها لكل ماهو ثابت ومتجمد ، تأتى دراسة طارق على حسن عن دور الفنون فى رأب فجوة التخلف ، وإن كانت تتخذ وجهة أخرى نقدية للأوضاع التى انتهت إليها حضارة العلوم المعاصرة .

هذه الدراسة تصف العلوم الإنسانية والبيولوجية وعلوم الطب بالتخلف ، على الرغم من الإنجازات الظاهرية ! التى حققتها . وفى مجال الطب على التعيين يشير الكاتب إلى أن هناك عددا متزايدا من الناس فى معقل بلاد أقصى التقدم الطبى قد أخذوا ينصرفون عن هذا الطب ، كما اعترفت هيئة الصحة العالمية بعجز هذا الطب الحديث عن مواجهة مطلب الصحة للجميع قبل عام ألفين ، فكان أن اتخذت قرارات لها دلالتها ، تشجع فيها الطرق الأخرى الموازية فى العلاج ، التى تشتمل عليها المعارف والحكم والفنون الشعبية ، كما تشجع على إعادة النظر ، وممارسة معارف الطب العربى واليونانى والهندى والصينى القديم .

وهذه الأزمة فى مجال الطب توازيها أزمة أخرى فى علوم الاقتصاد والتاريخ وعلوم النفس . وتسود هذه العلوم جميعا ظاهرة واحدة ، تتمثل فى البعد عن فهم السببية أو تشخيصها أو علاجها ، وتكرار نمط القوة المتصاعدة كما وتعقيدا وزيادة فى النفقات . وفى مقابل ذلك نجد المنهج العلمى الذى سيطر حتى مطلع القرن العشرين ، والذى اعتمد على التجزىء والعزل والتثبيت ، قد فجرته دراسات العلماء فى مجال علم الطبيعة وعلوم المادة . لقد أرغمت المادة علماءها على قبول الحركة والإيقاع ، ومفاهيم تأثير الناظر على المنظور ، والمحيط ، ومحصلات التفاعل ، والتكامل ، وغيرها من المفاهيم التى كانت تعد غريبة على العلماء ، لكونها ــ فى زعمهم ــ غير علمية !

هذه المفاهيم التى وصل إليها علماء المادة عبر قرون لم تكن أبدا غريبة على الفنانين ، كتابا أو شعراء أو تشكيليين ، وعلى الأخص موسيقيين ، كما لم تكن غريبة على أهل الحكمة فى أى مكان أو زمان .

إن الحل ــ فيما يرى الكاتب ــ يكمن فى المعرفة المتكاملة ، التى تتحقق فيها إمكانية « التناغم » الطبيعى مع القوى الجذرية الأولية ، أو المعطيات الأساسية « الأبدية » ، عن طريق اشتراك فَصَّى المخ معا فى مرحلة الوعى الحسى ؛ وهو ما لايحققه العلم المعتمد على التثبيت والتجزىء والعزل . ومن ثم يصبح ملاذ البشرية الأخير هو علوم المادة والكون ، أى العلوم التى تحولت إلى فن حليف للفن ، أو إلى فن علمى جديد ، يضيف إلى فنون الموسيقى والدراما ويتعلم منها كيف ينظر إلى المصدر ، الإنسان ، بوصفه كيانا حيا ونابضا ومتكاملا ، يمارس وعى العقل ووعى القلب معا .

إن نفى الكاتب لصفات التثبيت والتجزىء والعزل عن الفنون المختلفة ، واعتماده صفات المرونة والتغير والحيوية والشمولية لها ، يوشك أن يكون تأكيدا للخصائص الجوهرية ، لا لفنى الموسيقى والدراما فحسب ، بل لفنون الأدب والفنون التشكيلية وغيرها من الفنون .

● وإذا كنا قد رأينا لدى عنانى (وإزرا پاوند ضمنا) كيف انتهى الشعر الحديث إلى تأكيد هذه الخصائص ، فإن عواطف عبد الكريم تنقلنا فى مقالها « تعدد التصويت فى الموسيقى » إلى ذلك الفن الذى يقال إن سائر الفنون تطمح إلى مسامتته . وهى تسجل ــ فى مستهل استعراضها التاريخى لتطور التأليف الموسيقى ــ كيف أن إبداع المؤلفات الموسيقية يتحقق عن طريق تنظيم العلاقات النغمية الإيقاعية بين اللحن

و « الهارمونى » ، وكيف أن هذا التنظيم يتم من خلال نوع من التراكيب البنائية الداخلية ، التى تنتظم فى إطار بنائى معين . وبعد ذلك تشرع الكاتبة فى بيان أنواع التأليف الموسيقى المختلفة ؛ فإلى جانب التأليف أحادى الصوت mono-phonic هناك التأليف الذى يشتمل على مجموعة من الأصوات المتجانسة homo-phonic ، والتأليف متعدد التصويت poly-phonic ؛ وهى أنواع غالبا ما تتمثل فى إطار العمل الموسيقى الواحد ، ولكن بنسب مختلفة .

ثم تأخذ الكاتبة فى استعراض التطور التاريخى للنوع الموسيقى الأخير بوصفه أكثر الأنواع تركيبا ، على نحو يجعله المرتكز الأساسى فى التأليف الموسيقى السيمفونى . وهنا تقرر الكاتبة أن الحضارات القديمة قد عنيت بالتعبير الموسيقى الإيقاعى ، ولم تلتفت إلى التعبير « الكونتربنطى » متعدد الأصوات إلا فى صورة جزئية ، على نحو ما عرف لدى الإغريق ، ثم فى العصور الوسطى نتيجة لاهتمام الكنيسة بهذا النوع من الموسيقى ، وعلى نحو ما يظهر لدى منظرى الموسيقى العرب القدامى ، أمثال الفارابى وابن سينا والإرموى . لكن هذا الاهتمام المحدود نسبيا قد شكل بدايات تطورت بعد ذلك فى القرن السادس عشر ، واستمر تطورها حتى القرن العشرين ، وانعكس أثرها فى كثير من الأعمال الأدبية الحديثة . « وتعدد الأصوات » فى القصيدة الحديثة والرواية الحديثة ، وتعدد المستويات فى منجزات فن التصوير الحديث ، إنما يعكسان شيئا من هذا التأثير .

● ثم تأتى دراسة محمد عماد فضلى تحت عنوان « بين الأدب والموسيقى » فتحرك فى أذهاننا ــ جزئيا ــ بعض المداخل والأفكار التى صادفناها لدى كل من يحيى الرخاوى وطارق على حسن فى مقاليهما السابقين .

فى هذا المقال يعرض الكاتب لنتائج تطبيق المنهج العلمى على ظاهرة الإبداع الفنى فى كل من الموسيقى والأدب ، ثم يعرض للمدخلين الرئيسيين اللذين نهضت عليهما الدراسة النفسية لهذه الظاهرة . وأول هذين المدخلين يعرض للفرد المبدع من خلال تتبع حياته النفسية ، ثم رصد القدرات العقلية والسمات المزاجية له ، ثم درس ما يتوافر من وثائق تاريخية صدرت عنه أو سجلها غيره . أما المدخل الثانى فيرصد فيه الدارس النشاط النفسى للمبدع . وقد توقف الباحث بشىء من التفصيل عند بعض الدراسات التى تتصل بهذين المدخلين ، ثم انتقل من ذلك إلى الحديث عن المراحل التى تمر بها ولادة العمل الفنى ، منبها إلى حقيقة أن لكل عمل فنى « ماضيا » فى حياة صاحبه ، يتحرك فى نفسه عندما يستولى عليه انفعال عميق وشامل ؛ وعند ذلك ينتقل العمل من مرحلة اللاوعى إلى مرحلة عقلية واعية . لكن شرح العملية الإبداعية على المستوى النفسى لم يكن هدف الكاتب الأخير ؛ ذلك أن مشكلته الأساسية التى يتحرك نحوها إنما تتمثل على وجه التحديد فى تبيان المصدر الجامع والمؤلف بين الأدب والموسيقى ، أو بين الكلمة حين ترتفق باللحن أو حين تصبح لحنا موسيقيا . وهو فى سبيل ذلك يتجه إلى معطيات علم الفسيولوجى ، حيث يعرض للخلفية التشريحية لوظيفة اللغة ، فيذكر أن المناطق الاستراتيجية لهذه الوظيفة تتمثل فى نصف المخ الأيسر عند غالبية الأفراد الذين يستخدمون اليد اليمنى للكتابة ، وعكس ذلك عند من يستخدمون اليد اليسرى . وتعرف هذه الظاهرة تحت عنوان « سيادة نصف المخ الأيسر » . أما الخلفية التشريحية للوظيفة الموسيقية ــ كما يذكر الباحث ــ فهى أكثر تعقيدا ؛ إذ إن إدراك الموسيقى يتحقق فى النصف الأيمن من المخ ، وكذلك أداؤها . وهنا تكشف الملاحظة عن الفارق فى الأداء اللغوى للكلمة الملحنة موسيقيا ، والكلمة المؤداة دون تلحين .

فإذا ما انتهى الباحث من شرح هذه الملاحظة الدقيقة راح يعرض لأوجه التأثير المتبادل بين الأدب والموسيقى ، فتوقف عند المؤرخين الذين يسجلون تواكب مراحل التطور فى كلا الفنين عبر العصور ، مبينا كيف كان الشكل الموسيقى السيمفونى بالنسبة للروائيين مؤثرا فى عناصر البناء الروائى ، وكيف انعكس قالب المتواليات فى الموسيقى الغربية فى بعض الكتابات الأدبية . وفى هذا السياق يعرض الباحث أخيرا للعلاقة بين طبيعة اللغة العربية وموسيقى الشعر ، وتجاوب هذه الموسيقى مع الإيقاعات المركبة ، التى تتميز بها الموسيقى الشرقية .

● وتقودنا دراسة محمد عماد فضلى إلى دراسة أخرى لكارولين روبرتس فينلى تحت عنوان « شوستاكوفتش والترجمة الأوبرالية : الأنف » . ذلك أن هذه الدراسة تعالج كذلك الصعوبات التى تنشأ عند ترجمة النص اللفظى (ليبرتو) لإحدى الأوبرات . وترى صاحبة الدراسة أن ترجمة الليبرتوتقتضى فحص قضيتين ترتبطان بالترجمة : أولاهما ، الإعداد adaptation ؛ أى ترجمة عمل أدبى (قصة ، قصيدة ، دراما . . الخ) إلى المسرح الأوبرالى . وقد يكون هذا الإعداد الأوبرالى ــ وقد لا يكون ــ فى اللغة نفسها التى كتب بها النص الأصلى ؛ وثانيتهما ، مشكلة ترجمة النص الأوبرالى من لغة إلى أخرى .

ومن خلال نص أوبرا «الأنف» لديمترى شوستاكوفيتش ، المعد عن قصة قصيرة بعنوان «الأنف» لجوجول ، تتعرض الباحثة للصعوبات التى يواجهها معد الأوبرا أو مترجمها ، لاسيما أن الليبرتو يحتاج إلى الإيجاز الشديد ، نظرا للفروق بين نطق الكلمة والأداء الموسيقى من حيث الزمن . هذا فضلا عن أن المبدأ الأساسى للترجمة الأوبرالية هو أنها ينبغى أن تقوم دائما على أساس تحليل المدونة الموسيقية ، فلا تعاد كتابة الموسيقى لكى تتلاءم مع النص المترجم ، بل ينبغى أن تتوافق الترجمة مع الموسيقى . وفى هذه الحالة يحدث عكس ما يحدث عند تأليف ألحان الأوبرا أول مرة . ومن ثم يواجه المترجم صعوبات جمة ؛ إذ يتحتم عليه ــ فى كل سطر يترجمه ــ أن يعثر على جملة معادلة فى اللغة التى يترجم إليها ، بحيث تحتفظ بمعنى النص الأصلى ، وعدد مقاطعه ، وقافيته .

ومن خلال ترجمة نص جوجول إلى نص أوبرالى فى الروسية ، وترجمته من الروسية إلى الإنجليزية ، تناقش الباحثة عددا من المشكلات التفصيلية ، مستندة فى ذلك إلى بعض الأمثلة ، التى رأت فى ترجمتها الإنجليزية قصورا ــ على نحو أو آخر ــ عن النص الأصلى .

● وإذا كانت الدراسات السابقة قد ألمت بتصنيف الفنون وبالخصائص الجوهرية المشتركة بين هذه الفنون ، والمحركات النفسية لإبداعها ، كما تعرضت لعلاقات التأثير والتأثر بين الأدب والتصوير ، والأدب والفنون التشكيلية ، والأدب والموسيقى ، والأدب والأوبرا ــ فإن الدراسة الأخيرة فى هذا العدد ، التى كتبها يحيى عبد التواب بعنوان «فن الباليه والأدب» تتناول العلاقة المتشابكة بينهما .

إن قدرا كبيرا من عروض الباليه يعتمد على نصوص أدبية ؛ وهذا من شأنه أن ينشىء عددا من المشكلات المتصلة بترجمة اللغة فى الأدب إلى حركة فى الباليه . وقد تتبع الكاتب التطور التاريخى لهذه العلاقة ، معينا أزمنة ازدهارها وأفولها ، والأسباب التاريخية والفنية التى حددت صعود الخط البيانى لهذه العلاقة أو هبوطه .

لكن هناك جانبا آخر يربط بين الأدب والباليه ، ويتمثل فى «السيناريو» الذى يعد فيه العمل ، قبل أن يمر بمراحل الإعداد الموسيقى والتصميم الحركى «الكوريوجرافيا» ، وتصميم «الديكور» والملابس وغيرها . ويبدأ هذا السيناريو على صورة مشروع قابل للتعديل ، يضع فيه الكاتب تصوره للأحداث الرئيسية ، وللصراع الأساسى الذى يبرزه العرض ، وتطور هذا الصراع ، كما يرسم ملامح الشخصيات الفكرية والنفسية . ويقترب مفهوم هذا البناء الفنى من مفهوم البناء الدرامى فى المسرح ، كما يتداخل فى الوقت نفسه مع مجال فنى آخر هو الموسيقى ؛ إذ يستعاض فى الباليه عن التعبير اللفظى بإبراز حدة الانفعال أو هدوئها عن طريق التغيير فى سرعة الحركة والإيقاع .

وعلى الرغم من التشابك الواضح بين مفهوم البناء الدرامى فى الباليه ومثيله فى الفنون الأخرى فإنه يحتفظ لنفسه بسمته الخاصة ، التى تتمثل فى اعتماده الحركة فى الفراغ أساسا وأداة للتعبير ، تتحدد عن طريقها القيمة الفنية للعرض ، ويتجسد المضمون من خلالها ، متضافرة بلاشك مع العناصر الأخرى .

ترى هل تتحقق من خلال هذه الدراسات جميعا تلك المقولة التى ترد الفنون جميعا إلى عنصر جوهرى واحد هو الموسيقى ، أو ــ على وجه التحديد ــ الإيقاع ؟

تصنيف الفنون*

ف . تاتاركيفتش**

ترجمة : مجدى وهبة

١ . فى العصور القديمة

إن تاريخ تصنيف الفنون أمر معقد لأسباب متعددة أهمها أن مفهوم الفن قد تغير . فإن الفكرة القديمة الكلاسيكية كانت تختلف عن فكرتنا الآن من وجهتين على الأقل :

أولا : لأن الفكرة القديمة لم تهتم بما ينتجه الفن قدر اهتمامها بعملية الإنتاج بالذات وخاصة بالقدرة على الإنتاج ، فكانت دائما مثلا تشير إلى مهارة المصور أكثر مما تشير إلى الصورة نفسها .

وثانيا : أنها لم تكن تشمل المهارة « الفنية » فحسب وإنما تشير كذلك إلى أية مهارة بشرية فى إنتاج الأشياء مادامت تعد إنتاجا منظماً وخاضعا لقواعد معينة . وهكذا كان نظاما للمناهج المنتظمة فى الصنع أو الفعل ، كما كان عمل المعمارى أو المثال يطابق هذا التعريف ، بل كان يطابقه أيضا عمل النجار أو النساج لأن كلا من هؤلاء كان يعمل بنفس القدر فى حقل الفن ، فكان الفن ، فى ضوء هذا ، أمرا عقليا يفترض المعرفة ولم يعتمد قط على الإلهام أو الحدس أو الخيال . وكان هذا هو مفهوم الفن المعبر عنه فى مؤلفات العلماء الإغريق والرومان . فقد عرف أرسطو الفن بأنه « القدرة على إنجاز شيء إنجازا معتمدا على الفهم اللائق » . وبعده بعدة قرون فسر كونتليان Quintilianus الفن على أن أساسه المنهج والنظام (via et ordine) . وقال جالينوس : « الفن مجموعة منسقة من القواعد العامة Ars est systema praeceptorum universalium) ؛ أما أفلاطون فقد أكد عقلانية الفن بقوله « إنى لا أسمى الفن عملا غير عقلانى » . أما الفلاسفة الرواقيون فكانوا يعطون أهمية خاصة لمجموعة منسقة وثابتة من القواعد فى الفنون ، واقتصروا فى تعريف الفن على أنه منظومة . أما أرسطو فقد أبرز فكرة أن المعرفة التى هى أساس للفن ليست سوى معرفة عامة .

فليس هذا المفهوم القديم للفن غريبا علينا وإنْ كان يظهر ثانية فى يومنا هذا بأسماء مختلفة كـالمهارة الفنية ، أو الصنعية (craft) ، أو الدربة أو الحذق (skill) ، أو الأساليب التقنية (technique) . وكانت الكلمة اليونانية القديمة للفن هى « تخنى » (techne) . ولا شك أن المصطلح الحديث technique أو الأساليب التقنية أو « المهارة الفنية » أقرب دلالة على المفهوم القديم للفن من الكلمة (الإنجليزية أو الفرنسية) الحديثة "art" التى جرى استعمالها الآن على أنها إشارة مختصرة للفنون الرفيعة أو الجميلة . أما قدماء الإغريق فلم يكن لهم مصطلح خاص للفنون الرفيعة أو الجميلة ، أو هم لم يعدوها متميزة عن غيرها من الأساليب الفنية أو التقنية ؛ فكانوا يخلطون بين الفنون الرفيعة والصناعات اليدوية ، لاقتناعهم أن العمل الذى يقوم به المثال لا يختلف فى جوهره عن العمل الذى يقوم به النجار ؛ إذ يتميز كل منهما بصفة واحدة هى الحذق . وعلى ذلك فإن المثال والمصور ، مع كونهما يعملان فى وسيطين فنيين مختلفين بأساليب فنية مختلفة ، لا يشتركان إلا فى أمر واحد هو أن إنتاجهما أساسه الحذق . وكذلك الحال بالنسبة للصانع الفنى وإنتاجه . ويترتب على ذلك أن أى مفهوم عام من شأنه أن يشمل الفنون الرفيعة لا بد أن يمتد إلى الصناعات الفنية التطبيقية فى الوقت نفسه .

وكان الإغريق يعدون العلوم والصناعات الفنية جزءا لا يتجزأ من ميدان الفنون عامة . وكانت علوم الهندسة أو النحو تمثل مجالات من المعرفة أو منظومات عقلانية أساسها القواعد أو مناهج الصنع أو الأداء ؛ فلا شك إذن أنها كانت تندرج تحت مصطلح الفن . أما شيشرون فكان يقسم الفنون إلى تلك التى تدرِك الأشياء إدراكا -ani)

---

* بحث أدمج فى موسوعة تاريخ الأفكار « Dictionary of the History of Ideas » ، المجلد الأول .

** تاتاركيفتش ف . W.Tatarkiewicz أستاذ بجامعة وارسو وعضو المجمع البولاندى للعلوم والآداب ، وأستاذ زائر بجامعة كاليفورنيا (بركلى) ١٩٦٧ - ١٩٦٨ .

mo cernunt) وتلك التى تصنعها (Academica, II, 7, 22) ، أما اليوم فنطلق على النوع الأول اسم « العلوم » لا « الفنون » .

وكانت كلمة art فى دلالتها الأصلية تشمل أكثر مما تشمله فى وقتنا هذا ، إلا أنها كانت أيضا ، وفى الوقت نفسه ، تشمل أقل مما تشمله الآن ؛ لأنها كانت تستبعد الشعر من نطاقها ؛ فكان الظن الشائع أن الشعر تنقصه السمة المميزة للفن ؛ لأنه كان يبدو كأنه لا يخضع للقواعد بل كان يبدو كأنه أمر يتعلق بالإلهام وبقدرة الفرد على الإبداع الفنى ؛ فكان الإغريق يرون أن هناك علاقة نسب بين الشعر والنبوة أكثر وضوحا من العلاقة بين الشعر والفن ؛ فالشاعر عندهم كان بمثابة منشد الملاحم (bard) ، أما المثال فكان بمثابة صانع فنى حاذق .

وكان الإغريق يُدرِجون الموسيقى مع الشعر فى مجال الإلهام . فكان هناك فى رأيهم شبه صلة نسب بين الفنين ؛ إذ كان كلاهما يعد نوعا من الإنتاج الصوتى ، وكان لكليهما ما يمكن أن يعد سمة « الهذيان » ، بوصفهما منبعين من منابع الجذب النفسى . ومن ناحية أخرى كانا يمارسان ممارسة مشتركة ؛ لأن الشعر كان يُنشد أو يُرتل ، أما الموسيقى فكان يُعبر عنها بالغناء ، أى التعبير الصوتى . كما كان كل منهما عنصرا مهما من عناصر الطقوس السرية للشعائر الدينية آنذاك .

وقبل أن تتحدد فكرة الفن القديمة كان لابد من حدوث أمرين أولا ، إدماج الشعر والموسيقى فى الفن (art) فى الوقت الذى استُبعِدت فيه منه العلوم والصناعات اليدوية . فالأمر الأول حدث قبل نهاية العصور القديمة ؛ لأن الشعر والموسيقى كان يمكن أن يعدا مُدمجين ضمن الفنون بعد كشف قواعدهما مباشرة . وقد حدث ذلك مبكرا فيما يتعلق بالموسيقى ؛ إذ إن الفلاسفة الفيثاغوريين قد اكتشفوا القواعد الرياضية للتوافق الصوتى أو لانسجام الألحان . ومنذ ذلك عُدّت الموسيقى فرعا من المعرفة إلى جانب كونها فنا من الفنون .

أما الصعوبة الكبرى فقد جاءت عند محاولة إدراج الشعر تحت مفهوم الفنون . لقد كانت الخطوة الأولى قد أنجزت بفضل أفلاطون ؛ لأنه اعترف أن الشعر نوعان ؛ ذلك الشعر الذى ينبع من « السورة الشاعرة » ؛ وذلك الشعر الذى يأتى من المهارة الأدبية ؛ أو بعبارة أخرى ما يمكن أن نسميه بالشعر « الهذيانى » وما نسميه بالشعر « التقنى » أو الفنى . فالثانى فى رأيه فن (art) أما الأول فلا يمت إلى الفن بصلة . كما أنه لم يعد غير النوع الأول شعرا حقا . أما أرسطو فقد قام بالخطوة التالية عندما تقدم بعدد كبير من القواعد لنظم الشعر إلى حد أنه هو وخلفاءه لم يخالجهم شك فى أن الشعر فن . وهو ــ على حد قوله ــ فن محاكاة : « فإن الشاعر مُحاكٍ مثله مثل المصور أو أى مُحاكٍ غيره » (فن الشعر ١٤٦٠ ب ــ ٨) .

ويلاحظ على العكس من ذلك أن الصناعات الفنية (crafts) والعلوم (sciences) لم تستبعد من ميدان الفن فى العصر الإغريقى الكلاسيكى ، كما أنها لم تستبعد كذلك فى العصر المتأغرق (الهلينستى) ولا العصور الوسطى ولا عصر النهضة . على أن المفهوم الكلاسيكى القديم للفن بقى فى الأذهان أكثر من ألفى سنة . ويلاحظ أن مفهومنا نحن للفن ما هو إلا ابتكار حديث نسبيا . وفى العصور القديمة كانت هناك محاولات كثيرة لتصنيف الفنون ، وكانت كل هذه المحاولات تصنف الفن بأوسع معانيه غير مقتصرة على مفهوم الفنون الرفيعة أو الجميلة وحده . وأول تصنيف يرجع إلى الفلاسفة السوفسطائيين ؛ وقد نسج على منوالهم أفلاطون وأرسطو والمفكرون فى العصرين الهلينستى والرومانى .

١ ــ أما الفلاسفة السوفسطائيون فكانوا يميزون بين نوعين من الفنون : تلك التى تمارس من أجل نفعها ، وتلك التى تمارس من أجل المتعة التى تقدمها . وبعبارة أخرى كانوا يميزون بين الفنون على أساس ما هو منها ضرورى للحياة وما هو منها مصدر للترفيه . وكان هذا التصنيف يلقى قبولا واسعا . أما العصر الهلينستى فقد ظهر فيه هذا المفهوم على نحو أكثر تطورا ؛ فقد أضاف فيثاغورس إلى الفنون النافعة والممتعة نوعا ثالثا هو تلك الفنون التى تمارس من أجل إدراك الكمال . وكان يعدها « فنونا كاملة » لا ما نسميه بالفنون الرفيعة أو الجميلة وإنما ما نسميه بالعلوم (أى الرياضة أو الفلك مثلا) .

٢ ــ أما أفلاطون فكان أساس تصنيفه كون الفنون المختلفة تتصل بالأشياء الحقيقية بعلاقات مختلفة . فبعضها يأتى بأشياء مُنجَزة مثلما يكون الحال بالنسبة لفن العمارة ؛ وبعضها يحاكيها ، كما هى الحال بالنسبة لفن التصوير . ولقى هذا التضاد بين الفنون « المنتجة » والفنون « المحاكية » قبولا فى العصور القديمة . واستمر الحال على هذا النحو حتى يومنا هذا . وهناك تصنيف آخر لأفلاطون وهو ذلك الذى يميز بين الفنون التى تأتى بما يسمى بأسماء أشياء حقيقية مثل المعمار ، وتلك التى لا تأتى إلا بالصور أو التماثيل مثل التصوير . على أنه يلاحظ أنه بالنسبة لأفلاطون لم يختلف هذا التصنيف عن ذلك الذى سبقه ؛ فالمحاكاة للشىء لم تأت إلا بصورة له . أما تصنيف أرسطو للفنون فلم يختلف إلا قليلا عن ذلك الذى أتى به أفلاطون ؛ فإنه قد ميز بين تلك الفنون التى « تكمل » الطبيعة وتلك التى تحاكيها . وكان هذا التمييز بمثابة صيغة مثلى فى نظره لتلك التفرقة التى أتى بها أفلاطون .

٣ ــ أما التصنيف الذى حاز أكبر حظ من الشيوع فى الأونة القديمة فكان ذلك الذى يقسم الفنون إلى « حرة » أو « إنسانية » (liberal) ، و « عامية » أو « سوقية » (vulgar) . وكان هذا اختراعا يرجع أصلا إلى الإغريق ، وإن كان يعرف عامة فى صيغته اللاتينية بالفنون اللبرالية (artes liberales) ، والفنون العامية (artes vulgâres) . ولا شك أن هذا التصنيف يرجع السبب فيه إلى الظروف الاجتماعية فى اليونان أكثر من أى تصنيف آخر . وكان أساسه أن بعض الفنون يحتاج إلى جهد جسمانى لا يحتاج إليه غيره من الفنون . وهذه تفرقة كان الإغريق يعلقون عليها أهمية كبرى . والسبب فى ذلك أنه بمثابة تعبير عن المثل العليا لنظام اجتماعى أرستقراطى ، وعن احتقار الإغريق وتلذذ للعمل الجسمانى وتفضيلهم للنشاط الفكرى البحت . وهكذا كانت الفنون « الليبرالية » ، أو العقلية ، إذن تُعدّمجموعة من الفنون ليست متميزة فحسب ، بل أهم شأنا من غيرها . ومع ذلك يلاحظ أن الإغريق كانوا يعدون علمى الهندسة والفلك ضمن الفنون « الليبرالية » وإن كانا قد أصبحا يندرجان تحت العلوم فى الأونة الحديثة .

ومما لا يمكن الجزم به هو الإشارة إلى أول من ابتكر تصنيف الفنون إلى « لبرالية » و « عامية » ؛ فلا نعرف إلا أسماء بعض المفكرين اللاحقين الذين قد أخذوا بهذا التصنيف . والذى أخذ بها بل تطورت

على يده هو جالينوس العالم الطبيب الذى عاش فى القرن الثانى الميلادى . وبعد ذلك أخذ الإغريق يطلقون على الفنون « اللبرالية » اسم الفنون « الدائرية » أو العامة . وهذه الكلمة "encyclic" تكاد تكون مرادفة للكلمة الحديثة « موسوعية » 'encyclopaedic' التى ترجع إلى معنى أصلى هو « ما يُكَوِّن دائرة » . والمقصود هنا تلك الدائرة للفنون التى لا بد للإنسان المثقف من أن يقف عليها . وقد أضاف بعض العلماء القدامى مجموعات أخرى من الفنون إلى تلك التى سميت لبرالية وعامية ؛ فقد أضاف سينكا (Seneca) مثلا تلك الفنون التى تعلم النشء (pueriles) وتلك التى ترفه عن الإنسان (Ludicrae) . وبعمله هذا قد أدمج فى الواقع نوعين من التصنيف ؛ تصنيف جالينوس ، وذلك الذى كان الفلاسفة السوفسطائيون قد أتوا به ؛ فكان تصنيفه الرباعى أقرب إلى الكمال وإن كانت تنقصه الوحدة .

٤ — وهناك تصنيف آخر جاء به كونتليان (Quintilianus) ؛ فهذا العالم الرومانى لعلوم البلاغة ، الذى عاش فى القرن الأول الميلادى ، قد اعتمد على فكرة أتى بها أرسطو ، وقسم الفنون على أساسها إلى مجموعات ثلاث . فى الأولى أدرج تلك التى لا تتعدى دراسة الأشياء ، وأسماها الفنون « النظرية » ، ومنها - فى رأيه - الفلك على سبيل المثال . أما المجموعة الثانية فلم تشمل إلا تلك التى تتألف من فعل أو عمل (actus) يؤديه الفنان من غير أن يضيف شيئا جديدا . وقد أسمى كونتليان هذه المجموعة بالفنون « العملية » ، ضاربا لها مثال الرقص . والمجموعة الثالثة تشمل الفنون التى تأتى بأشياء تبقى حتى بعد ما ينتهى الفنان من عمله ، وأسمى هذه بالفنون المبدعة أو المنتجة (poietic) . وترجع هذه التسمية إلى الفعل اليونانى poiein الذى يعنى « يفعل » أو « ينتج » ، وقد ضرب لها مثال فن التصوير .

وقد وجدت لهذا التصنيف صور مغايرة عدة ؛ فقد أضاف إليه ديونيسيوس ثراكس (Dionysius Thrax) ، وهو أديب من العصر الهلينستى ، مجموعة أسماها بالفنون « المنجزة » (apotolestic) . وهذه كلمة يرجع معناها إلى فكرة « الإتمام » . ولم تكن هذه إلا تسمية مرادفة للفنون المبدعة (poietic) . أما عالم النحو لوسيوس تاريوس (Lucius Tarrhaeus) فقد أضاف إلى الفنون « المنجزة » مجموعة الفنون « العضوية » أو « الأدائية » (organic) ؛ أى تلك الفنون التى تستخدم أداة (فكلمة organon باليونانية تعنى أداة أونبيطة) ، وضرب لها بالعزف على الناى مثلا . وهو بذلك قد أثرى تصنيفها إلا أنه نال من وحدتها فى الوقت نفسه .

٥ — أما شيشرون فقد استعان بكثير من التصنيفات التى يرجع أغلبها إلى العرف الإغريقى القديم ، ويشمل ذلك تصنيفا يبدو على جانب من الطرافة . لقد جعل شيشرون أهمية كل فن من الفنون أساسا لتصنيفه ؛ ولذلك ميز بين ما أسماه الفنون الكبرى artes (maximae ، والوسطى (mediocres) ، والصغرى (minores) . وألحق شيشرون بالكبرى فنى الحرب والسياسة ، ونسب إلى الوسطى الفنون الذهنية البحت ، مثل العلوم بعامة ، والشعر وفن الخطابة . أما المجموعة الثالثة « الصغرى » فألحق بها التصوير والنحت والموسيقى والتمثيل المسرحى وألعاب القوى . وبذلك عَدّ الفنون الجميلة ضمن الفنون الصغرى .

٦ — وفى أواخر العصر القديم اضطلع أفلوطين بعمل تصنيف للفنون مرة أخرى . وكاد هذا التصنيف يدرك حد الشمول عندما ميز بين مجموعات خمس من الفنون : (١) تلك الفنون التى تأتى بأشياء ملموسة مثل فن العمارة ؛ (٢) تلك الفنون التى تساعد الطبيعة مثل الطب والزراعة ؛ (٣) تلك الفنون التى تحاكى الطبيعة مثل فن التصوير ؛ (٤) تلك الفنون التى تهذب سلوك الإنسان أو تزينه مثل علوم البلاغة والسياسة ؛ (٥) الفنون الذهنية « البحت » مثل الهندسة . على أن هذا التصنيف الذى يبدو كأنه ينقصه مبدأ للتقسيم (principium divisionis) ، مبنى على أساس درجة الروحانية الكامنة فى الفنون ؛ فهو بمثابة نظام سُلَّمى أو تدرجى (hierarchy) يبدأ بما كان يعده أفلوطين مجرد فن مادى ، هو فن العمارة ، وينتهى بالهندسة التى كان يعدها روحية بحتة فى مغزاها .

وخلاصة القول أن الحضارتين الإغريقية والرومانية عرفتا ستة تصنيفات على الأقل للفنون وإن كان أغلبها يتعلق به صور مغايرة بعض المغايرة : (١) تصنيف السوفسطائيين المبنى على أغراض الفنون ؛ (٢) تصنيف أفلاطون وأرسطو الخاص بالعلاقة بين الفن والواقع أو الحقيقة (٣) تصنيف جالينوس الخاص بالجهد الجسمانى الذى يتطلبه كل فن من الفنون ؛ (٤) تصنيف كونتليان المهتم بما تأتى به الفنون من أشياء ؛ (٥) تصنيف شيشرون الخاص بالقيم الموجودة فى الفنون ؛ (٦) تصنيف أفلوطين المتعلق بدرجة روحانية كل منها .

وكانت كل هذه التصنيفات بمثابة تقسيمات عامة لكل المهارات البشرية ، ولم تكن متعلقة بالتمييز بين الفنون الرفيعة أو الجميلة المختلفة . ويضاف إلى ذلك أنه لم يبرز أى تصنيف مما ذكرناه للفنون الجميلة بروزا خاصا ، كما أنه لم يحدث تمييز بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية أو الصناعات اليدوية (crafts) ، بل على العكس من ذلك ؛ أصبحت الفنون الجميلة بحسب هذه التصنيفات تظهر فى أقسام كثيرا ما كانت متضاربة . (أ) لذلك نجد أن الفلاسفة السوفسطائيين قد عدوا العمارة فنا نافعا فى حين أن التصوير فى رأيهم لم يكن إلا فنا يمارس مناجل المتعة . (ب) أما أفلاطون وأرسطو فقد عدا العمارة فنا منتجا والتصوير فنا محاكيا . (ج) أما الفنون « الحرة » أو « اللبرالية » (« الدائرية » على حد تقسيم الإغريق فى عصورهم المتأخرة) فكانت تشمل الموسيقى وعلوم البلاغة ، ولكنها لم تشمل فن العمارة أو التصوير . (د) وفى تقسيم كونتليان عد الرقص والموسيقى فنين « عمليين » ، فى حين أن العمارة والتصوير كانا من الفنون المبدِعة (poietic) أو المنجزة (apotelestic) . (هـ) ولم يعد شيشرون أيا من الفنون « اللبرالية » ضمن الفنون الكبرى (maximae) ، كما عد فنى الشعر والبلاغة ضمن الفنون الوسطى (mediocres) . أما كل ما عدا ذلك من الفنون الرفيعة فقد عدها من الفنون الصغرى (minores) . (و) وفى تصنيف أفلوطين انقسمت الفنون الرفيعة أو الجميلة بين مجموعته الأولى ومجموعته الثالثة .

ولذلك لم تتناول الحضارة القديمة فكرة إمكان أن تعد الفنون الجميلة مجموعة متميزة من الفنون . على أنه قد يوجد نوع من العلاقة بين فهمنا الحديث لِكُنه الفنون الجميلة والفهم القديم للفنون « الحرة »

أو الفنون من أجل الترفيه أو فنون المحاكاة أو الفنون « المنجزة » أو الإنجازية . ومع ذلك فإن كل هذه المفاهيم القديمة كانت أوسع مجالا من مفهوم الفنون الجميلة الحديث . ويمكن القول إنها كانت فى الوقت نفسه تتميز بمجال أفقى أضيق من آفاقنا نحن . فكانت تنتمى بعض الفنون « الحرة » وبعض فنون الترفيه وبعض فنون الإنجاز (لا كلها بطبيعة الحال) إلى تلك المجموعة التى نسميها الآن بالفنون الجميلة . وليست فكرة الحرية أو الترفيه أو المحاكاة أو الإنجازية ضمن الصفات التى نرى ضرورة توافرها فى الفنون بمعناها الحديث الأضيق ، إلا أن فكرة المحاكاة هى أقرب الصفات إلى ما نقصده الآن بالصفات التى يجب توافرها حتى يكون الفن فنا . ولا شك أن مؤرخ الفكر قد يجد نفسه مضطرا لاستنتاج أن القدماء قد أخذوا فى حسبانهم كل الاحتمالات المعقولة فى تصنيفهم للفنون فيما عدا التقسيم إلى فنون رفيعة وفنون تطبيقية .

٢ – فى العصور الوسطى

لقد ورثت العصور الوسطى فكرة الفن القديمة واستخدمتها استخداما نظريا وعمليا ، فعد الفن حينذاك بمثابة حالة سلوكية طبيعية ومميزة (habitus) . لقد عرف القديس توما الإكوينى الفن بأنه « تنظيم يأتى به العقل » . أما دانزسكوت (Duns Scotus) فقد عرفه بأنه « الفكرة الصحيحة لما يجب أن يُنْجز أو يُنْتج (ars est recta ratio factibilium (**Col . I, n. 19**) كما عرفه أيضا بأنه « الحالة أو الاستعداد الفكرى للإنتاج المبنى على مبدأ صحيح ars est habitus cum vera ratione factivus » (**Opus Oxoniense,** I, d. 38, n. 5) . ولاشك أن الفنون فى العصور الوسطى كانت تحكمها مبادىء ثابتة وقواعد وضعتها النقابات الحرفية . ويقول هوجو دى سانت فكتور (Hugo de St. Victor) بهذه المناسبة : « إن الفن يمكن عَدّه لونا من المعرفة التى تتألف من قواعد أومبادىء منتظمة » . "ars dici potest scientia, quae praeceptis regulisque consistit" (**Didascalicon, II**)

وهكذا كانت هذه الرؤ ية للفن السائدة فى العصور الوسطى تشمل الفنون التطبيقية اليدوية والعلوم إلى جانب الفنون الجميلة أو الرفيعة . أما الفنون « الحرة » أو اللبرالية (liberal) فهى التى عدت وقتئذ فنونا بأسمى معانى الكلمة وأدقها ؛ لأن كلمة « فن » إذا جردت من الصفة كانت تعنى حيذاك الفن الحر . وكانت الفنون « اللبرالية » السبعة هى المنطق ، والبلاغة ، والنحو ، والحساب ، والهندسة ، والفلك ، وقواعد الموسيقى (ومعها علم الصوتيات) ؛ وكانت هذه الفنون كلها (بحسب مفهومنا) علوما لا فنونا . ومع ذلك كانت العصور الوسطى تهتم أيضا بالفنون التى لم تدخل فى حيز الفنون الحرة ، ولم تعبر عن أى احتقار لها لكونها فنونا عامية أو شعبية ، وإنما أسمتها بالفنون « الميكانيكية » أو الآلية . فكان العلماء المدرسيون منذ القرن الثانى عشر يحاولون تصنيف هذه « الفنون » ، محددين منها سبعة حتى تقابل الفنون « الحرة » السبعة التقليدية . وهذا ما فعله العالم رادولف أردنز (Radulphus Ardens) فى كتابه « مرآة الكون » (Speculum Universale) . وهذا ما فعله هوجو دى سانت فكتور كذلك عندما صنف الفنون الميكانيكية على النحو التالى : (١) حياكة الأردية الصوفية (lanificium) ، (٢) تزويد الإنسان بالمسكن والأدوات (armatura) ، (٣) الزراعة (agricultura) ، (٤) الصيد (venatio) (٥) الملاحة (navigatio) ، (٦) الطب (medicina) ، و (٧) فنون الترفيه (theatrica) ، وهذا المفهوم الأخير تميزت به العصور الوسطى بصفة خاصة . ويمكن عدّ هذا التصنيف أهم ما قدمته العصور الوسطى فى مجال تصنيف الفنون . ولا شك أن اثنين من هذه الفنون السبعة كانا شبيهين بفنين رفيعين حديثين ، هما تزويد الإنسان بالمسكن والأدوات (armatura) الذى يتضمن فن العمارة ، وفنون الترفيه (theatrica) التى لم تظهر فى التصنيفات القديمة قبل العصور الوسطى .

وعدت قواعد الموسيقى فنا لبراليا لأن أساسها الرياضة . أما الشعر فكان بمثابة نوع من الفلسفة أو النبوة أو الصلاة أو الاعتراف ، فلا يدخل إذن فى حيز الفن . أما التصوير والنحت فلم يدرجا ضمن الفنون لا اللبرالية منها ولا الميكانيكية ، ومع ذلك فقد عدا من الفنون لكونهما ممارستين أساسها القواعد . فلماذا لم يذكرا أبدا حينذاك ؟ السبب فى ذلك أنهما لم يكن من الممكن إدراجهما إلا ضمن الفنون الميكانيكية التى لا تقبل التقويم إلا فى حالة نفعها . أما نفع التصوير والنحت فيبدو أنه يكاد لا يذكر ، وأنه غير ذى بال . وهذا ما يبين لنا مدى التغير الذى حدث منذ ذلك العصر ؛ فهذان الفنان الرفيعان اللذان نعدهما من صميم الفن بمعناه الدقيق لم يعبأ بهما الفلاسفة المدرسيون ولم يذكروهما .

٣ – عصر النهضة

إن المفهوم الكلاسيكى للفن والتصنيف التقليدى للفنون قد احتُفِظ بهما فى عصر النهضة ؛ فقد كرر الفيلسوف راموس (Ramus) والعالم المعجمى Goclenius تعريف جالينوس للفن حرفيا . وجاء بندتو فاركى (Benedetto Varchi) فى كتابه « فى امتياز الفنون » (١٥٤٩) "Della Maggioranza delle arti" ، وهو من أهم المراجع فى تصنيف الفنون ، بتصنيف للفنون قريب من ذلك الذى كان السوفسطائيون قد أتوا به قديما . وقسم الفنون على ذلك إلى تلك التى تتسبب فيها الضرورة أو النفع أو الترفيه أو المتعة : (per necessita, per utilita e per dilettazione) كما قسمها أيضا (ناسجا فى ذلك على منوال جالينوس) إلى فنون « حرة » (liberali) وعامية (volgari) ، ثم قسمها مرة أخرى مثل كونتليان إلى نظرية وعملية (fattive e attive) ، وإلى مرفهة ومضحكة ومعلمة للنشء (ludicre, giocose e puerile) كما كان سينكا قد فعل قبله ، وإلى تلك التى تستغل الطبيعة وتلك التى لا تستغلها ، كما قال أفلاطون ، وإلى عظمى أوضابطة لغيرها (architettoniche) وصغرى أو خاضعة (subalternate) مشيرا بذلك إلى تصنيف شيشرون .

غير أنه يلاحظ أن المنزلة التى كانت تتمتع بها فنون العمارة والنحت والتصوير والموسيقى والشعر قد تطورت إلى حد بعيد ؛ فأصبحت هذه الفنون تنال تقديرا أكبر مما كانت الفنون الأخرى تتمتع به؛الأمر الذى أدى إلى ضرورة إفرادها وتصنيفها منطقيا وفلسفيا . ومن أجل ذلك أصبح من الضرورى إدراك لا ما يميز بين الفنون والحرف اليدوية والعلوم فحسب بل أيضا إدراك ما يجمع بينها . وكان القيام بهذه المهمة من أعظم إنجازات عصر النهضة ؛ فلا يمكن أن يعد ذلك تصنيفا

بالمعنى الصحيح ، وإنما كان بمثابة عملية تحضرية ، وهى إدماج الفنون الرفيعة ضمن تصنيف الفنون . وكان ينبغى إذن أن يتم ذلك على مستويات تصورية وعقلية متعددة :

١ ــ فكان من الضرورى أولا تكوين أفكار عامة عن كل فن على حدة ؛ إذ لم يوجد إبان عصر النهضة فكرة عامة عن النحت مثلا ولا مصطلح عام له . فكان لكلمة « نحت » (sculpture) معنى أضيق منه الآن ؛ لأنه اقتصر على النحت بالخشب . ولكى يشير بولتزيانو (Poliziano) إلى مانسميهم الآن بالمثالين اضطر إلى استخدام مصطلحات لاتينية خمسة هى : « صانعو الحجر والمعدن والخشب والصلصال والشمع » (statuarii, caelatores, sculptor fictores et encausti) .

ولكن منذ سنة ١٥٠٠ أصبحت كلمة "sculptor" (بمعنى مثال) تشمل الخمسة معا . ومثل هذا الإدماج التكاملى حدث أيضا بالنسبة للتصوير والعمارة .

٢ ــ لم توجد حينئذ فكرة عامة عن ماهية الفن التشكيلى ؛ ففى العصور القديمة والوسطى كان فن العمارة مثلا يعد فنا « ميكانيكيا » أو نفعيا ، ولم يبد متصلا بفنى النحت والتصوير . ولكن فى القرن السادس عشر لوحظ لأول مرة أن فنون النحت والتصوير والعمارة تشترك فى أساسها ألا وهو الرسم أو التصميم (disegno) . ولذلك أخذ جورجيو فازارى (Vasari) وفنشنزو دانتى (Vincenzio Danti) يعدانها مجموعة واحدة تحت اسم (فنون الرسم أو التصميم (arti del disegno) .

٣ ــ وظهرت بعد ذلك الحاجة إلى إدماج جديد ، وهو الجمع بين « فنون الرسم » والموسيقى والشعر . فلم يوجد مفهوم عام قادر على أن يشملها كلها ، ولم يبدأ هذا الإدماج إلا فى القرن الخامس عشر ، ولكنه استغرق وقتا طويلا حتى وصل إلى نتيجة مرضية . فكانت القرابة والصلة بين هذه الفنون واضحتين ومؤكدتين ، ومع ذلك فكان ينقصها ذلك المبدأ الذى يمكن فى ظله شمول كل هذه الفنون وإبعاد الصناعات اليدوية أو الفنون التطبيقية من هذا التصنيف . فجاءت اقتراحات كثيرة لوضع مثل هذا المبدأ لسد الثغرة منذ القرن الخامس عشر من أهمها ما يلى :

الفنون الدالة على القدرة الذهنية (Ingenious Arts)

وجاء بهذا الاقتراح العالم الإنسانى الفلورنسى جانوتزو مانيتى (Giannozzo Manetti) فى القرن الخامس عشر على أساس أن هذه الفنون مصدرها القدرة الذهنية (ingenium) وهدفها متعة الذهن أيضا . ولكن هذا الاقتراح لم يضف الكثير إلى التفرقة القديمة بين الفنون « الحرة » والفنون الميكانيكية .

الفنون الموسيقية (Musical Arts)

كتب مرسيليو فيتشينو (Marsilio Ficino) رئيس أكاديمية فلورنسا قائلا : « إن الموسيقى هى التى تلهم أعمال كل المبدعين ، خطباء كانوا أو شعراء أو مصورين أو مثالين أو معماريين » . واستمر يطلق على هذه الفنون اسم الفنون « الحرة » (liberal) ولو أن التسمية الصحيحة حسب رأيه ينبغى أن تكون « الفنون الموسيقية » . ولكن رأيه هذا لم ينشر فى كُتب وإنما جاء به فى رسائله الخاصة ، ولذلك لم يلق إقبالا كبيرا .

الفنون الكريمة أو الشريفة (Noble Arts)

أفرد جوفانى بترو كابريانو (Giovanni Pietro Capriano) فى كتابه « فى فن الشعر الصحيح » (١٥٥٥م) (De vera poetica) المجموعة نفسها من الفنون ، ولكنه أضفى عليها صفة أخرى هى رفعتها وكرامتها فعدها « فنونا كريمة أو رفيعة أو شريفة » ، لأنها تخضع لتناول أرفع ما لدينا من ملكات وحواس ، ولأن ما تصنعه يتميز بصفة الدوام .

الفنون التذكارية (Commemorative Arts)

فجاء لودفيكو كاستلفترو (Castelvetro) - فى كتابه « تبسيط فن الشعر لأرسطو » (Poetica d'Aristotele vulgarizzata) الذى ظهر سنة ١٥٧٠م - بتفرقة بين الفنون والحرف اليدوية على أساس مختلف . فقال إن وظيفة الحرف اليدوية (crafts) أن تصنع أشياء ضرورية ومفيدة ، فى حين أن وظيفة التصوير والنحت والشعر هى المحافظة على الأشياء فى ذاكرة الإنسان .

الفنون الاستعارية المجازية (Metaphorical Arts)

ومن ناحية أخرى حاول عمانويل تيزاورو Emanuele (Tesauro) - فى كتابه « المنظار الأرسطى » -Cannochiale Aris) (totelico الذى ظهر سنة ١٦٥٥ - أن يقنع قرّاءه بأن الكلام الاستعارى أو المجازى (parlare figurato) هو جوهر هذه الفنون ، وأن يفرق بينها وبين الحرف اليدوية ، وكان هذا رأيا تميزت به التيارات المتحذلقة التكلفية (manneristic) فى علم الجمال فى القرن السابع عشر .

الفنون المصورة أو التصويرية (Figurative Arts)

ظن بعض المفكرين فى القرن السابع عشر أن ما يميز هذه المجموعة من الفنون هو صفتها المصورة أو التصويرية ؛ فإن الشعر ذاته ــ على حد قول الشاعر هوراس ــ لابد أن يكون كالصورة (ut pictura) . وأكد كلود فرنسوا مينيستريه (Claude Francois Menestrier) فى كتابه « فلسفة الصور » (La philosophie des images) الذى نشر سنة ١٦٨٢ أن كل هذه الفنون (بما فيها الشعر والتصوير والنحت) تؤدى بالصور آثارها (travaillent en images) .

الفنون الرفيعة أو الجميلة (Fine Arts)

الرأى القائل بأن الشعر والتصوير والموسيقى ، وأمثالها من الفنون تتميز بالجمال رأى قلما جاء به أحد قبل القرن الثامن عشر (إلا أن فرنشيسكو دى هولاندا (Francesco de Hollanda) أطلق عليها مصطلح الفنون الجميلة boas artes فى القرن السادس عشر) . وبما أن الفكرة التقليدية عن الجمال كانت تتسع لكثير من المعانى ، فقد وصفت بالجمال تلك الأعمال التى تنتجها الصناعات الآلية واليدوية ؛ إذا كانت ناجحة فى حد ذاتها . ومع ذلك فإن المعنى الأدق للعمل المنجز كان سببا من الأسباب التى دعت الفلاسفة للتمييز الواضح بين الشعر والموسيقى والرقص والتصوير والنحت والعمارة ،

بوصفها كلها تكون مجموعة خاصة يمكن أن تتصف بأنها « فنون جميلة » (beaux-arts) ، أو فنون رفيعة (fine arts) . وكثيرا ما يظن أن هذه التسمية لم يأت بها أحد قبل القرن الثامن عشر ، إلا أنه منذ سنة ١٦٧٥ كان المهندس المعمارى الفرنسى البارع فرانسوا بلوندل (François Blondel) ، قد أشار فى كتابه « محاضرات فى فن العمارة » (Cours d'architecture) ، إلى أن هذه الفنون التى وصفت قبلئذ بأنها « كريمة » ، أو « تذكارية » ، أو « استعارية » وما إلى ذلك ، تتصف كلها بعنصر مشترك هو « التناسق أو الانسجام » (harmony) .

وعلى الرغم من أن الانسجام كان يدل على الجمال بدون أدنى شك فإن بلوندل لم يطلق على هذه الفنون صفة الجمال . ولكن هناك كاتب آخر هو القس شارل باتو (Charles Batteux) فى كتابه « رد الفنون الجميلة إلى مبدأ موحد » (١٧٤٧) Les beaux arts re-duits a un seul principe) هو الذى استخدم هذا المصطلح ، بل أدخله فى عنوان كتابه نفسه . وكان ذلك بمثابة تحول حاسم فى تاريخ المصطلح ، فأصبح مبدأ الجمال والتسمية « الفنون الجميلة » (أو الرفيعة) ، يعُمَّان كل الأذهان وأخذ بهما على نطاق واسع ، إلا أن باتو نفسه ، لم ير العلاقة المشتركة بين كل هذه الفنون فى كونها تتناول فكرة الجمال ، بقدر ما كان يرى أن هدفها جميعا هو المتعة وأن منهجها هو المحاكاة . ومع ذلك فإن الاتفاق على تسمية لائقة اتخذ أهمية خاصة متفقة مع الأخذ بمفهوم لائق لإفراد بعض هذه الفنون إفرادا فى تاريخ تطور نظرية فلسفة الجمال .

الفنون الأنيقة والممتعة (Elegant and Agreeable Arts)

وقبل ذلك ببضع سنين ظهرت اقتراحات بتسميات مختلفة لتحل محل « الفنون الجميلة » ؛ فاقترح جان باتيستا فيكو (Vico) سنة ١٧٤٤ مصطلح « الفنون الممتعة » (agreeable) ؛ وفى السنة نفسها اقترح جيمس هاريس (James Harris) مصطلح « الفنون الأنيقة » .

ومع ذلك فإن المصطلح الذى اقترحه باتو (Batteux) هو الذى كتب له البقاء . وقد أخذ بعد ذلك بما سمى « بمنظومة الفنون الجميلة » (system of fine arts) حتى تشمل هذه التسمية الشعر ، والموسيقى ، والفن المسرحى ، والرقص ، والتصوير ، والنحت ، والعمارة . ثم إن الاعتقاد بأن هذه الفنون تكون مجموعة خاصة قائمة بذاتها قد تطور منذ القرن الخامس عشر حتى خرج هذا المعتقد إلى حيز الوجود . على أنه يجب أن يلاحظ أن تلك العناصر التى تجمع هذه الفنون فى مجموعة واحدة ، والتى تميزها عن الحرف اليدوية والعلوم ، لم تتخذ صورة واضحة فى أذهان الناس قبل مرور عدة قرون . والمفارقة فى الأمر أن باتو قد عمل على أن يشاع القبول « لمنظومة الفنون » ، فى حين أن النظام الذى أخذ به هو نفسه قد اختلف عنه تمام الاختلاف . فقد قسم الفنون (بمعناها الواسع القديم) إلى فنون ميكانيكية ، وفنون رفيعة ، وفنون وسيطة ، (قاصدا بذلك العمارة والخطابة) .

٤ ــ العصر الحديث

فى النصف الأخير من القرن الثامن عشر لم تقم إلا مناظرة واحدة بخصوص الفنون (وكان ذلك فى ألمانيا خاصة) ؛ إذ أخذ الكتاب يفرقون بين الفنون الجميلة (beaux arts) والآداب الرفيعة (belles lettres) على أساس أنهما حقلان مختلفان للعمل الإنسانى . ومع ذلك فإن موسى مندلسون (Moses Mendelssohn) نادى بنظرية مشتركة تشمل النوعين سنة ١٧٥٧ . وكان أول من فعل ذلك هو سولزر (Sul-zer) فى كتابه « النظرية العامة للفنون الجميلة » (Allgemeine Theorie der schonen Kunste) بين سنتى ١٧٧١ و ١٧٧٤ . ولكن هذا الكتاب لم يلق إجماعا على تقبله . فلما كتب جوته (Goethe) عرضا وتحليلا لكتاب سولزر سنة ١٧٧٢ سخر من الربط بين الاثنين لِمَا رأى بينهما من اختلاف صريح .

وأخذت مشكلات جديدة بخصوص التصنيف تظهر إلى حيز الوجود ؛ وكان لابد من حلها . فالأولى هى السؤال عن كيفية تصنيف الأنظمة البشرية كلها معا ، وما الوضع الذى تشغله الفنون الجميلة فى هذه المجموعة من الأنشطة ؟ وجاء فرانسيس هاتشيسون (Francis Hutcheson) وبعض المفكرين الاسكوتلانديين من أمثال جيمس بيتى (James Beattie) ، وديفد هيوم ، بحل تقليدى استطاع كانط (Kant) أن يعبر عنه على النحو التالى : هناك ثلاثة أنواع من الأنشطة البشرية : الإدراكية (cognitive) والأخلاقية (moral) والجمالية (aesthetic) . أما الفنون الجميلة فهى ثمار الأنشطة الجمالية .

وأما المشكلة الثانية فهى حول تصنيف الحقل الأضيق المسمى بالفنون الجميلة . ولنأخذ كانط مثالا مرة أخرى ؛ فقد رأى أنه توجد أنواع من الفنون الجميلة بقدر ما توجد طرق للتعبير عن الفكر والشعور تنقلهما إلى الغير . قال إنه توجد ثلاثة طرق مختلفة ، وتوجد كذلك ثلاثة فنون جميلة ؛ وهى تلك التى تستخدم الكلمات والصور التشكيلية والأصوات . فالأولى يستعملها الشعر والخطابة ، والثانية العمارة والنحت والتصوير ، والثالثة الموسيقى . وقد اقترح كانط أنواعا أخرى للتصنيف إلى جانب تلك ، وميز كذلك (متبعا فى ذلك أفلاطون) فنون الحقيقة وفنون المظهر ، عادًّا العمارة فنا للحقيقة والتصوير فنا للمظهر . ومن ناحية أخرى قسم الفنون الجميلة إلى تلك التى تتناول الأشياء الموجودة فى الطبيعة ، مثل النحت ، وتلك التى تتناول الأشياء تناولا لا يمكن أن يستقيم إلا من خلال الفن ، مثل فن العمارة . واستمر العمل على تصنيف الفنون على هذا النحو حتى نهاية القرن التاسع عشر . وفى حين أن القدماء قد حاولوا تقسيم الفنون بالمعنى الواسع للكلمة ، اقتصر مفكرو القرن التاسع عشر على تصنيف الفنون الجميلة فحسب . وقد أنجزوا ذلك التقسيم بطرق ماهرة ومختلفة ؛ فميزوا مثلا بين الفنون « الحرة » والفنون « المحاكية » ؛ كما ميزوا بين الفنون « المصورة » (figurative) واللامصورة (non — figurative) ؛ وبين فنون الحركة وفنون عدم الحركة ؛ وبين فنون الفراغ المكانى وفنون الزمان ؛ وبين الفنون التى تحتاج إلى مؤدٍ أو عازف (كالموسيقى مثلا) وبين تلك التى لا تحتاج إليه (كالتصوير) ؛ وبين الفنون المستحضِرة لانطباعات متداعية معينة (كما يفعل ذلك فنا التصوير أو الشعر) ؛ وتلك التى تستحضِر إلى المخيلة انطباعات غير معينة (كما هى الحال بالنسبة للموسيقى أو للعمارة) . وكل هذه المبادىء المختلفة للتصنيف تؤدى فى النهاية

إلى تصنيف موحد ومتشابه للفنون . وهذا هو ما بينه ماكس دسوار (Max Dessoir) فى الجدول التالى الذى وضعه سنة ١٩٠٥ :

	ـ فنون زمنية ـ فنون الحركة ـ فنون الإيماء والصـوت	ـ فنون الفراغ ـ فنون اللاحركة ـ الفنون التى تتناول صورا
ـ فنون مصوَّرة ـ فنون محاكية ـ فنون مستحضِرة لأفكار معينة	الشعر الرقص	النحت التصوير
ـ فنون حرة ـ فنون تجريدية ـ فنون مستحضِرة لأفكار غير معينة	الموسيقى	العمارة

وكان درسوار (وهو خير الخبراء فى علم الجمال فى أوائل القرن العشرين) قد ختم مسحه لتصنيف الفنون بخاتمة تنم عن التشاؤم البين ، قائلا إنه « لايوجد أى نظام يتفق مع كل متطلبات مثل هذا التصنيف » .

(Es scheint kein System zu geben das allen Anspruchen genügte - Hegel)

أما تصنيف هيجل (Hegel) الذى قسم الفنون إلى فنون رمزية وكلاسيكية ورومانسية ، فكان يهدف إلى شىء آخر . لم يميز هذا التقسيم مثلا بين فروع مختلفة كالشعر والتصوير والموسيقى وما إلى ذلك ؛ وإنما ميز بين الأساليب المختلفة للشعر والتصوير والموسيقى وما إلى ذلك ، الأمر الذى يدعونا إلى أن نعترف بمهارة علماء القرن التاسع عشر فى تصنيف الأساليب والطرز تصنيفا لايقل مهارة عن تصنيف الفنون .

وخلاصة القول إننا نستطيع أن نقول إن مغزى تصنيف الفنون قد تغير ؛ ففى العصور القديمة كان التصنيف عبارة عن تقسيم لكل مهارات الإنسان وقدراته . وفى العصور الوسطى كان تقسيما بين الفنون الذهنية البحت (أو « الحرة » على حد قولهم) والفنون الميكانيكية . أما عصر النهضة فقد ظهرت فيه محاولات للتفرقة بين « الفنون الجميلة أو الرفيعة » وغيرها من الفنون ، فى حين أن التصنيف السائد منذ القرن الثامن عشر هو تصنيف يتناول الفنون الجميلة نفسها .

وإذا كانت المشكلة قد بدت لأول وهلة وكأنها قد حُلَّت فإن صعوبة خاصة قد اعترضت طريق ذلك الحل فى القرن العشرين ، وأصبح التصنيف المأخوذ به يرتكز على افتراضات ثلاثة : (١) أن هناك منظومة محددة للفنون جمعاء . (٢) أن هناك تفرقة واجبة بين الفنون والحرف والعلوم . (٣) أن الفنون تتميز بأنها تبحث عن الجمال وتصل إليه . ولاشك أن وقتا طويلا قد انقضى ، وجهودا كبيرة قد بُذلت قبل أن يصادف هذا النظام قبولا عاما ، ولكنه مع مرور الزمن أصبح هو القاعدة المقبولة تماما . ومع ذلك فلابد أن نلاحظ ما يأتى : (١) ظهور فنون جديدة مثل التصوير الشمسى والسينما التى أصبح من الضرورى إدماجها فى « المنظومة » ، والأمر كذلك بالنسبة لتلك الفنون التى كانت تمارس من قبل ، إلا أنها لم تشملها منظومة التصنيف وذلك مثل تخطيط المدن . زد على ذلك أن طبيعة الفنون الموجودة فى المنظومة وسماتها المميزة قد تغيرت وتطورت ؛ وهذا ما حدث بالنسبة لظهور المدارس المعمارية الحديثة ، والتصوير والنحت التجريديين والموسيقى التى تستند إلى سلم اثنا عشرى و« اللارواية » ؛ « أو الرواية المضادة الجديدة » . (٢) ظهور الشك فيما إذا كان من الواجب أن يُميَّز بين الفنون الجميلة والحرف اليدوية (أو الفنون التطبيقية) . فإنه فى أواخر القرن التاسع عشر جاء وليم مورس (William Morris) بقوله إنه لايوجد فن أكرم ولا أرفع من حرفة يدوية منجزة خير إنجاز . وهل يجب التمييز حتما بين العلوم والفنون ؟ فكثير من فنانى القرن العشرين يعدون أعمالهم معرفية بحتة ، وهى تشبه العلوم فى ذلك ، بل إن فنهم فى رأيهم علمٌ حق بكل معانى الكلمة . (٣) وأخيرا هل يحق لنا أن نفترض أن البحث عن الجمال هو عنصر جوهرى فى الفن يمثل سمته المميزة الخاصة (differentia specifica) ؟ أليس مفهوم الجمال مبهما لدرجة أنه لايفيد فى تعريف الفن ؟ فيمكن القول عن كثير من الأعمال الفنية إن الجمال لم يكن ضمن أهدافها ، بل إن ما يمكن أن يقال فى هذا الشأن إن الدافع فى إبداعها هو حاجة الفنان إلى التعبير عن نفسه ، أو رغبته العارمة فى إثارة غيره من الناس وتحريك مشاعرهم .

وذلك كله يصل بنا إلى القول بأن الحاجة ماسة لإعادة تعريف مفهومَ الفن نفسه ، الأمر الذى قد يؤدى بنا إلى الشروع من جديد فى تصنيف الفنون .

العلاقات المنهجيّة بين الأدب والفنون الأخرى

يوزف شتريلكا

ترجمة : مصطفى ماهر

عندما نوسع مجال مناهج علم الأدب خارج إطار العناصر الداخلية للعمل الأدبى فإن أول شيء يشمله هذا التوسيع هو الفنون الأخرى ؛ ذلك أن الإحاطة العامة بالفنون كلها تتم أساساً على المستوى الجمالى الاستطيقى إذا اخترقنا نطاق الناحية الأدبية الخالصة فى العمل الأدبى . والعلاقة الوثيقة بين فن ما ــ مثل الفن الأدبى ــ والفنون المجاورة ، تمثل حقيقة مضيئة تظهر منذ الوهلة الأولى ؛ فلا غرابة أن يكثر فيها القول والكتابة ، وأن يكون بين ما قيل وكتب فيها الكثير مما لا نرتاح إليه ، وما لا نجد له أساساً سليما يقوم عليه ؛ فما أكثر المقارنات التى لا تزيد عن أن تكون ألواناً من التناظر المبهم ، بل التى لا تصل حتى إلى هذا الحد . وكثيراً ما تقوم العلاقة التى يتصورها البعض بين الفنون على مجرد الخلط بين المعنى الاستعارى والمعنى الحقيقى ، عندما يتحدثون ــ على الأقل فى كثير من الحالات ــ عن « لون النغمة » أو عن « إيقاع البناء » أو ما شابه ذلك من التآلفات الحسية الغامضة . وإذا أردنا مثلا صغيراً على التطرف فى المغامرة والخيال عند القول بوجود علاقات من هذا النوع فلنأخذ محاولة (كارل ڤايدله) فى كتابه « الأشكال المعمارية للموسيقى »(1) ، التى تتمثل فى عَدِّه الموسيقار چوڤانى پالسترينا صانع التجسيم الموسيقى للعمارة الرومانتيكية .

وعلى الرغم من ذلك فهناك فى بعض الحالات علاقات جد مباشرة بين بعض الفنون ؛ فقد تولد فن التصوير فى عصر جوبتا فى الهند عن الرقص آنذاك ، وتولد الرقص نفسه عن الموسيقى فى العصر نفسه . كذلك حدث ترابط متبادل كبير بين فن من الفنون التشكيلية وفن من الفنون التمثيلية فى شخص (ڤيلهلم رولينجر) الذى زين بالحفر فى الخشب المقاعد المحيطة بالهيكل فى كاتدرائية شتيفانسدوم بڤيينا ، وكان فى الوقت نفسه المشرف على تمثيليات الآلام فى ڤيينا . وهكذا جاءت المشاهد التى حفرها فى مقاعد الكاتدرائية متأثرة بالعروض التمثيلية لآلام المسيح .

ومع ذلك فينبغى علينا أن نكون حذرين ، وأن نقوم بتحديدات منهجية نقدية ، تؤدى بنا إلى أن نستبعد من هذا المجال أشياء كانت تبدو لنا للوهلة الأولى متصلة به . فهناك بعض ظواهر العلاقات بين الفنون المختلفة ، لا تدخل عند التدقيق فيها فى مجال علم الأدب . فإذا كان (كالڤن براون)(2) مثلاً قد أثبت وجود أنماط أدبية فى الموسيقى ، وقام بدراسات عليها ، فذلك أمر من أمور علم الموسيقى . كذلك تنبيه (رينيه هوبرت) إلى السمة القصصية فى أعمال (چورچو دى تشيركو) و (ماكس إرنست) يدخل فى إطار علوم الفن .(3) هذا أولاً . وثانياً تدخل بعض الظواهر التى قد نظن للوهلة الأولى أنها تتصل بالمشكلات المتعلقة بالناحية الخارجية لعلاقات الفنون الأخرى بالأدب ــ تدخل ، إذا دققنا فيها ، فى إطار المناهج المنصبة على الناحية الداخلية من العمل الأدبى ، مثل الدراسات التى قام بها (شير)(4) على موسيقية اللغة ، وتلك التى قام بها كارل شنايدر(5) على الناحية التصويرية للغة ؛ بل إن حالة الفن اللفظى ذى التوجه التصويرى الواضح مثل فن (جيورج هايم) بيّنت أبحاث (رونالد زالتر)(6) أن شعر جيورج هايم يقوم على ما هو أكثر من مجرد التوجه البصرى ؛ يقوم على نوع من الرؤية التصويرية لا يتم

---

* Joseph Strelka "Methodolgie der Literaturwissenschaft"
من كتاب « مناهج علم الأدب » الطبعة الأولى ١٩٧٨ .

التعبير عنها فى استعارات تصويرية فحسب ، بل تخرج إلى القصيدة طبقاً للمبادىء التشكيلية للفن التصويرى . هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى تبين أيضاً أن (شتيفان هايم) لم تكن له بفن التصوير وفن الجرافيك فى عصره علاقة تأثر تستحق الذكر ، أو يمكن البرهنة على وجودها . وأياً كان الأمر فهناك حالات بين بين ، نجد فيها أن تطويع بعض القوالب الموسيقية فى الشعر يمثل فى أساسه مسألة خاصة بالناحية الداخلية للتأليف الأدبى ، ويتطلب فى الوقت نفسه ـ إلى حدما ـ أن يقوم الباحث بملاحظات تنصب على الناحية الخارجية من العمل الأدبى ، وتقصى الأصل الموسيقى لهذه القوالب . فالسمة الموسيقية لقالب الفوجة ، تلك السمة التى تتميز بها « تنويعات على يوم صيف » لـ (ولاس ستيفن) ، والتى نبّه إليها (إدوارد بتشر)[٧] ، وتطويع (هرمان بروخ) للقالب التأليفى للسيمفونية فى روايته « موت فرجيل » ، هما ـ فى جوهرهما ـ ظاهرتان أدبيتان داخليتان ، ولكن تكوينهما يجعل الاعتماد على معلومات علم الموسيقى مفيداً فى توضيحهما توضيحا جوهريا .

ولقد اختلفت نظرة العصور المتباينة إلى الفعالية المباشرة والمدى والأهمية التى تنسب إلى ما يكون بين الفنون المختلفة من تأثير وتداخل وتغلغل متبادل . فقد أكد ليسينج فى كتابه « لاؤكوؤن » استقلال كل من الأدب وفن التصوير واختلافهما أحدهما عن الآخر اختلافاً نوعياً . أما الرومانتيكية فقد انطلقت ـ على نحو ما بين (كارل كونراد بولهايم) مثلا[٨] ـ من منطلق وحدة الفنون جميعاً . وقد لا يكون من الممكن القطع فى هذا الموضوع بإجابة بسيطة ودقيقة ، ولكننا نستطيع أن نقول إن الفنون لها بلا شك استقلالها الذاتى من الناحية المبدئية ، ولكن هذا لا يمنع من أن يكون بينها تأثير وتغلغل متبادل ، تختلف درجته من حالة إلى أخرى ، ومن عصر إلى عصر آخر .

وهناك دراسات عامة وشاملة للتأثير المتبادل بين الأدب والموسيقى قام بها (كالڤين براون)[٩] و(هورست بيترى)[١٠] ، ودراسات عن العلاقة بين الأدب والفنون التشكيلية قام بها (هلموت هرتسفيلد)[١١] و (ماريو براتس)[١٢] وغيرهما . وتدلنا الاعتراضات غير الجوهرية التى اعترض بها (رونالد تيلور)[١٣] على كتاب (هورست بيترى) على أن الدارسين يبتعدون عن الهدف بسهولة عندما يتحدثون عن مثل هذه التناظرات بين الفنون المختلفة .

وتبين أكثر المقارنات سطحية أن بعض العناصر والسمات الأدبية المختلفة فى جوهرها هى التى تقوم عليها التناظرات مع الفنون التشكيلية من ناحية ، والموسيقى من ناحية ثانية . أما مجموع الظواهر الأدبية فهى فى أساسها مستقلة ذاتيا ، وقائمة بذاتها . ويوضح كتاب (هرمان ماير) الذى درس فيه التشكيل المكانى والرمز المكانى فى الفن القصصى الحديث وفن التصوير الحديث[١٤] ، وكتاب (مارشال ماك لوهان) و (هارلى باركر) حول الأدب وفن التصوير[١٥] ، توضيحاً كافيا أن المقولات التى يدور حولها الحديث فى هذين الفنين هى فى المقام الأول مقولات متصلة بالمكان . أما فيما يتعلق بالموسيقى فيكفينا أن ننظر إلى الأهمية الكبيرة التى علقها (هانس هاينريش باومان)[١٦] على التكرار ، أو إلى مقارنة (إميل شتايجر) للأدب والموسيقى الرومانسيين ، لنتبين أن المقولات التى يدور حولها الحديث فى هذين الفنين هى فى المقام الأول مقولات زمانية . والتناظرات التى يذكرها (إميل شتايجر)[١٧] هى الانسياب إلى الوحدة ، وإنماء المختلف الذى لا يمكن أن يفصح عن نفسه إلا على نحو زمانى ، وتفضيل الموسيقى الرومانسية لإمكانات التبديل النغمى الإنهارمونى الذى يقابله فى الأدب التبديل والتحوير فى الحكايات ، والتشابه الصوتى والتسوية الهينة للأشياء البعيدة . وأخيراً فإن تركيب الأنساق الإيقاعية بعضها فوق البعض الآخر ، وما يناظر ذلك فى الأدب من القطع الرومنسى لقفزة المقاطع الإيامبية ، يعنى اتفاقاً نوعياً على مستوى المقولات الزمانية .

ولما كانت الفنون المختلفة لا تتلامس إلا فى سمات متفرقة فإن التفاعل المتبادل مهما وصل مداه لا ينتقص من استقلال الفنون كل على حدة استقلالا ذاتيا . ولهذا فإن (كورت فايس)[١٨] يسمى هذا التلامس أو التفاعل المتبادل « تزاوجا » ، ويتحدث (كورت زاكس) عن « كومنويلث » الفنون[١٩] .

ويذهب البعض إلى أن الجسر الحقيقى والتناظر بين الفنون يتمثل فى المناخ الواحد . وأيا كانت أهمية مفهوم المناخ فإن إمكاناته الاستيعابية العلمية لاتزال إلى الآن مشكوكا فيها . وقد دفع هذا « ولك »[٢٠] إلى تأكيد قلة القيمة النقدية لهذا المفهوم . وعلينا ـ على أية حال ـ أن نأخذ أنفسنا هنا بالحذر الشديد ، وهذا شىء يتضح من تنبيه (فريتس ميديكوس)[٢١] إلى أن الموسيقى مثلاً ليس فيها زمان آخر غير الزمان الذى تحققه القطعة الموسيقية ، أى أن الموسيقى لا يمكن أن يعرض فيها الزمان على النحو الذى يعرض به فى الأدب كذلك بيّن (هرمان ماير)[٢٢] بيقين كامل أن « تحويل ريلكه الأشياء على نحو لا تراه العين » لا شأن له بما يتم فى الفنون التشكيلية من تجريد الأشياء من شيئيتها ، حتى إذا وجدنا فى اشتغال « ريلكه » بـ (باول كليه) و(وبيكاسو) ما يمكن أن يوحى إلينا بهذا الاحتمال . ولكن هناك بلا شك بعض التناظرات فى التعبير . ومن المؤكد أن خبرة (ريلكه) بـ (سيزان) ترتبط بنوع من هذا التناظر فى التعبير على نحو يشبه ما بيّنه (ديل إيفان يانيك)[٢٣] من وجود اتجاه متناظر إلى الشيئية لدى المصور (سيزان) والأديب (ديفيد هربرت لورنس) . ويتمثل هذا الاتجاه فى تماثل أدبى وتصويرى فى التعبير عن الشعور ، وفى الإرادة التشكيلية ؛ تماثل لا يمكن أن ينشأ عادة إلا تحت تأثير الارتباط الثقافى أو النفسانى الواسع نفسه . ويضاف إلى هذا أن الاتصالات الحقيقية على مستوى العناصر نفسها ممكنة بطبيعة الحال .

وإذا كان هناك لدى (ريلكه) و (لورنس) تناظر معين يربط بين أدبهما ولوحات سيزان ؛ تناظر على درجة عالية من الوعى ، فهناك حالات أخرى تكون فيها العلاقات بين الأدب والموسيقى علاقات غير مباشرة ولا شعورية كلية . فقد بيّن (كالڤين براون)[٢٤] فى حالة (ولت هوايتمان) كيف أن هذا الشاعر صنع فى شعره ، دون اتباع لنموذج موسيقى ، أبنية رمزية شكلية مشابهة للأبنية الموسيقية .

والسؤال المبدئى الذى يلوح هنا على المستوى المنهجى ينصب على إمكان وجود وشائج مشتركة حقيقية بالغة العمق بين الفنون فرادى ، تعمل عمل القوة المحركة التى تنشأ عنها تناظرات حقيقية . وعلى الرغم من وجود بعض البدايات المتفرقة ـ مثلاً فى أبحاث (تيودور ماير جرين)[٢٥] أو (بيتريم سوروكين)[٢٦] ـ فلا زلنا نفتقر إلى دراسة تاريخية مقارنة للفنون ، تحل هذه المشكلات على نحو جامع .

ويتلخص لب الموضوع من الناحية النظرية فى أن الأعمال الفنية التى تظهر خارجياً فى المكان هى وكل الأعمال الموسيقية والأدبية التى تظهر فى الزمان ، تعبر جميعها عن شىء فى أعماق النفس . وهذا هو السبب الذى جعل (هانس هاينريش باومان)[٢٧] فى مقارنته الموسيقى والأدب يقول إن تعليلاته تطابق تعليلات علم النفس الجشطالتى . وهنا نلاحظ أنه ليس هناك خطأ أفدح من أن تنصرف علوم الفن عن موضوعها الخاص ، وتسلك سبيل المعالجة النفسانية المريبة ، عندما تهتم بهذا العمق النفسى ، صانعة منه المجال الأول لاهتماماتها . ذلك أن هذا العمق النفسى ــ أيا كان تأثيره من الغموض ــ لا يعبر عن نفسه تعبيراً مباشراً ، بل يتحول إلى شكل خارجى ملموس عندما يعبر عن نفسه فى عمل فنى ما . وإذا صح أن النقد العلمى للفنون ينبغى عليه يقيناً أن يلتزم بالأشكال التعبيرية الخارجية التى أشرنا إليها ، فإن هذا لا يمنع من أن نحاول تعرف التفاعل المتبادل بين الداخل والخارج ؛ بين الدافع والموقف الداخلى من ناحية ، والتشكيل الخارجى من ناحية ثانية .

وترجع التصورات والأفكار التى تدور حول هذا التفاعل المتبادل إلى أقدم العصور ؛ فنحن نجد فى التراث الأسطورى الإغريقى أن (زيوس) تزوج ربة الذاكرة (منيموزينه) فأعقب ربات الفن التسع جميعاً ، أى الفنون كلها . وتكونت تبعاً لهذا التراث الأسطورى لدى الأقدمين نظرية ونسق حول مثل هذا التفاعل المتبادل ، وبقيت هذه النظرية وهذا النسق فى جوهرهما كما هما حتى عصر النهضة ، وارتبطت بهما فى الوقت نفسه الممارسة البلاغية والفنية . ولم تكن الممارسة الفنية مجرد تدريب آلى للذاكرة ، بل كانت مزاوجة بين القدرة الإبداعية والذاكرة (زواج زيوس ومنيموزينه) . وهذا هو الذى دعا (فرنسيس ييتس)[٢٨] ــ التى قامت ببحوث لإعادة تكوين النسق التزاوجى كما عرفه عصر النهضة ــ إلى الحديث عن « فن الذاكرة » ، وإلى تأكيد أن هذا الفن يقوم على إظهار وتبيان تقنيات داخلية تقوم على انطباعات بصرية شديدة شدة توشك أن تتجاوز حدود التصديق . كذلك بيّنت (فرنسيس ييتس) أن هذا النسق التزاوجى القائم على تصورات داخلية خلق معاملاً مشتركاً بين الفنون نلاحظه فى تصوير (جوتو) للفضائل والرذائل فى زاوية الأرينا بمدينة « بادوا » ، يتطور إلى أن يصل بنا إلى سمات متفرقة فى مسرح جلوب بلندن . ومن الجائز أن يكون هذا النسق التزاوجى هو الأساس الذى أقام عليه (هاجسترمس)[٢٩] نظريته عن « التقاليد التصويرية » ؛ ومن الجائز أيضاً أن تكون نتائجه الأخيرة متمثلة فى التراث المكتوب حول الصور الرمزية الثابتة التى عرفت باسم (الإمبليمات)* Emblems . والحق أن هذا المجال لايزال بحاجة إلى بحوث كثيرة . يؤكد ذلك أن الناقد (چون هولاندر)[٣٠] ، المعروف بألمعيته وسعة معارفه ، لم يهتم فى كتابه الأريب الشامل بـ (روبرت فلاد) ممثلا أساسيا ، بل وصفه بأنه أفلاطونى محدث يبعث على السخرية .

وإذا نحن ذكرنا العبارتين الكلاسيتين المشهورتين اللتين تتصدران كثيرا من الأبحاث عن العلاقات بين الفنون ــ عبارة (هوراتس) القائلة إن الشعر كالتصوير ، وعبارة (سيدونيوس) التى تعبر عن أن التصوير هو شعر صامت ، وأن الشعر هو صور ناطقة ــ وجدنا أن العبارة الثانية على الأقل تدور حول النسق التزاوجى لما أسمته (فرنسيس ييتس) بفن الذاكرة . وحتى إذا افترضنا أن النسق التزاوجى نفسه لايعتمد على حقيقة خالصة ، فإن معرفتنا به يمكن أن تنير طريقنا ، وتعمق فهمنا تعميقاً جوهرياً ، على مستوى العناصر الخارجية المؤثرة على العمل الأدبى ، لأنه كان بمثابة الأساس التاريخى الثقافى المشترك لترابط الفنون ، ولأن كثيراً من المؤلفين كانوا يقبلونه قبولهم للنموذج .

أما فى الآونة الأخيرة فقد انطلق (ديڤيد مالون)[٣١] من علم الأدب وذهب إلى أن العلاقات المتبادلة بين الفنون تعد مهمة خاصة من مهام الدراسات المقارنة . أما رودولف أرنهايم[٣٢] فقد انطلق من علم الجمال النفسانى ، وذهب إلى أن العلاقات المتبادلة بين الفنون هى وحدة معينة تشترك فيها الفنون جميعاً ، وتندرج تحت مقولات الزمان والمكان والبعد . كذلك قامت (ناتاليا نيكوليفنا جريجوروڤيتش) هى و(س . شيفشتاين)[٣٣] بدراسة على أساس عريض للعلاقات المتبادلة بين الأدب السوفيتى والموسيقى .

ويمكن القول إن أبسط العلاقات بين الفنون وأوضحها ، ألا وهى تلك المنصبة على الموضوعات ، يمكن أن تتيح لنا ألوانا من الاطلاع على معنى الأعمال الأدبية قد ندهش لها ، شريطة أن تجرى الأبحاث اللازمة بدقة وكياسة . نجد مصداقاً لذلك فى أعمال نذكر منها كتاب (فريدريش ڤيلهلم ڤنتسلاف ــ إيجبيرت)[٣٤] عن موضوعى «الموت القاهر» و« الموت المقهور » فى فن عصر الباروك وأدبه ، وكتاب (ياكوب شتاينر) عن القصائد الكاتدرائية لـ(ريلكه)[٣٥] . كذلك نذكر دراسة (فرانتس شميت فون مولنفلس) عن تأثير التكعيبية على الأدب الفرنسى وأدب أمريكا الشمالية ؛ وهى الدراسة التى غلب عليها الاهتمام بالمشكلات الشكلية[٣٦] .

كذلك درس (نورثروب فراى) المشكلات الشكلية الخالصة ، متوغلاً فى الناحية الفنية ، مركزا اهتمامه على المؤثرات الموسيقية ، ومتمثلاً بشعر (والاس ستيفنس)[٣٧] . ودرسها أيضا (جيسبرت كرانتس) فى كتابه عن القصيدة ذات الصورة ، مركزاً اهتمامه على العناصر التصويرية[٣٨] . أما كتاب (هاربهام)[٣٩] عن التهويل ، وكتاب (ماركوس)[٤٠] عن مقارنة الأنواع الفنية مقارنة انصبت على القصة القصيرة والفيلم السينمائى القصير ، فهما عملان يمسان مجالات فنية شكلية .

ومن الطبيعى أن تطبق على العلاقات المتبادلة بين الأدب والفنون التشكيلية مناهج السيميوطيقا ؛ فقد انطلق (لاديسلاف ماتيكاس) و(إرفين تيتونبك) فى كتابها[٤١] من مدرسة براغ البنيوية ، محاولين وضع سيميوطيقا للأدب والفنون التشكيلية ؛ وهى محاولة تصل إلى النتائج المائلة على النحو المألوف إلى جانب واحد ، وتحدها الحدود وألوان الاختزال المألوفة .

والملاحظ منذ العقد الثانى من القرن العشرين أن الحدود بين الأدب والفنون التشكيلية قد زاد تخلخلها ، وأسهمت التكعيبية والمستقبلية والدادية والفن المجرد والسريالية فى التغلغل المتبادل بين الأدب والفنون التشكيلية إسهاما جوهرياً ، تارة عن إرادة فى توسيع إطار التعبير ، وتارة أخرى تعبيراً عن أزمة الأنواع الفنية المختلفة ، وتعرضها لفقدان الهوية . ورسم الأدب فى هذا المضمار فى الشعر المرئى الصورة المجردة من اللغة وأدخل فى مجاله على هيئة النصوص

ذات الصورة والكلمة صوراً فوتوغرافية وجرافيكية ، ووصل إلى القصيدة اللوحة . وقد وصف (فولفجنج ماكس فاوست) هذه الظواهر فى كتابه « صور تصبح كلمات »[٤٢] . غير أن حد العلاقات المتبادلة المألوفة يتعرض هنا لتجاوز بعيد المدى . ويجوز لنا أن نتساءل عن الحدود النهائية للوسيلة الأدبية ، وعن إمكان تحلل الجوهر الأدبى .

ب ــ تضافر الفنون المختلفة

إذا نحن أردنا أن ننتفع من الناحية المنهجية النقدية بتضافر الفنون لصالح علم الأدب فليس من الضرورى أن نتوصل على الفور إلى نسق عام يشمل الفنون المختلفة كلها . فالعالم المتخصص فى علم الأدب يمكنه أن ينتفع بالفنون المجاورة للأدب ، بل بالموضوعات الحرفية أيضاً ، لأنها كثيراً ما تكشف عن التحول العام لعناصر معينة وللأشكال التى تعبر عنها ، هذا التحول الذى لا يمكن تعرفه من دراسة عمل أدبى واحد إلا فيما ندر . وهكذا تظهر أبعاد جديدة لفهمه . والفنون التشكيلية على وجه الخصوص كثيراً ما تقدم إلينا مادة ثرية تلقى ضوءاً جديداً على نشأة الموضوعات الأدبية وانتشارها ، وعلى الحكم على ظواهر شكلية معينة . ولقد أدت المقارنة بين أقدم صورة لتريستان ، مرسومة على سجادة بالأصباغ الأدبية المتواترة عن تريستان ، بدوريس فوكيه[٤٣] مثلا إلى القول بافتراض معقول جداً ، يفيد بأن صورة السجادة نشأت بناء على تراث شفهى لحكاية تريستان . ويذهب إلى أبعد من ذلك ، حيث يمكّن من إعادة تكوين هذا التراث الشفهى فى حدود معينة .

ونود فيما يشبه الهامش أن نشير إلى كثير من الأعمال الأدبية التى نشأت مباشرة أو على نحو غير مباشر مرتبطة بالفنون التشكيلية ؛ نذكر منها وصف (هومير) لدرع أخيل ، وبشارة (دانتى) فى الأنشودة العاشرة من الأعراف ، والصور التى رسمها شيكسبير فى « اختطاف لوكريسيا » ، وقصائد كيتس التى كتبها متأثراً بلوحات (تيزيانو) و(بوسان) ــ وقد كتب (يان چاك)[٤٤] دراسة عنها ــ وقصائد (ريلكه) التى حفزته إليها أعمال (رودان) أو (سيزان) . كذلك فإن معالجة أديب ما لفن آخر أو لفنان مبدع فيه ــ كما فعل (ڤرفل) فى روايته عن (ڤردى) ــ يمكن أن تلقى على الأديب ضوءا ندهش له .

ونحن إذا لم نكن نعرف اتجاه فن التصوير فى القرن الثامن عشر ، المتمثل فى كيفية إلباس الأشخاص المعاصرة ملابس ميثولوجية ، وتزيينهم بحلى ورموز ميثولوجية أيضاً ، لايمكن أن نفهم مثلاً الإشارات الساخرة إلى هذه الظاهرة فى مسرحية « الزوج الرقيق » للسير (ريتشارد ستيل) (المشهد الثانى من الفصل الرابع) . كذلك سيصعب علينا فهم الإشارة الساخرة إلى القطعة الحوارية الرمزية فى الفصل السادس عشر من « كاهن وكفيلد » لـ (جولد سميث) دون أن نعرف النوع المقابل فى فن التصوير فى ذلك العصر .

ولا ترجع الصعوبات المنهجية النقدية بصفة عامة إلى الافتقار إلى الرؤية ، أو إلى عمى مصدره الإفراط فى الإيمان بالتناظرات بين الفنون ، بل ترجع أولاً وقبل كل شىء آخر أيضاً إلى كثرة العلاقات الممكنة بين الفنون . ونحن نذكر هنا على وجه الخصوص العلاقات بين المؤلفات الموسيقية وأعمال الفنون التشكيلية من حيث هى موضوعات للأعمال الأدبية ، وبين التناظرات الداخلية العميقة ، أو العلاقات بين التطابقات قليلة المعنى بين الأشكال ووظائف التكرار أو التناقض ، من حيث هى وسائل أسلوبية عامة ، تستخدم فى كل الفنون ، وبين التطابقات الحقيقية الواسعة الأبنية . ومعنى هذا أنه من الصعب أن نتوصل إلى أشياء شاملة وبسيطة ، نصف بها هذه العلاقات فى مجموعها ، نظراً للمجال الواسع المنوع ، الذى تقع فيه نقاط الالتقاء والتداخلات بين الفنون ؛ وهو مجال تتدرج فيه نوعية الالتقاء ، ابتداء من التوافه ، ووصولاً إلى الصعاب التى لا يكاد يكون فى المستطاع التحكم فيها .

وتتضح لنا درجة الصعوبة التى تتسم بها هذه المشكلات فى كثير من الحالات التى يلتقى فيها فنان مختلفان فى شخصية فنية مبدعة واحدة . وإذا كان الأديب (وليم بليك) فى الوقت نفسه فنانا تشكيليا ، والمصور (ميكيلانجلو) شاعراً ، والموسيقار (ريشارد ڤاجنر) مؤلف نصوص تمثيلياته الموسيقية ، فإننا نلاحظ أولاً أن أحد الفنين يكون له الغلبة على الآخر ، ونلاحظ ــ علاوة على ذلك ــ أن الأعمال التى ينتجها الفنان الواحد فى الفنين تكون متباينة فى النوعية والكيفية . وقد أشار (ولك)[٤٥] إلى التباين الكبير بين الروعة اللغوية لقصيدة (بليك) عن النمر وصورة الحيوان الصغيرة المضحكة التى رسمها (بليك) خصيصاً لهذه القصيدة . وقد بيّن (إرڤين بانوفسكى)[٤٦] أن التناظرات بين تماثيل (ميكيلانجلو) ولوحاته من ناحية ، وصونيتاته من ناحية ثانية ، تقتصر فى جوهرها على الأساس الفكرى المشترك الأفلاطونى المحدث ، وعلى بعض التشابهات النفسانية . وحتى فى الحالة المثالية لانصهار فنين معاً ، كما فى حالة التمثيليات الموسيقية لڤاجنر ، التى قيل عنها إن الشكل الموسيقى فيها ينبع من المشاهد التمثيلية ، فإننا نكتشف أوجه خلاف وتباين . والمعروف أن (ڤاجنر) كان فى نظريته الخاصة يرفض وجود أدب مطلق وموسيقى مطلقة . ونحن نرى ــ على سبيل المثال ــ أن التأثيرات الموسيقية المرتبطة بمواضيع أساسية ورئيسية فى نصوصه ، من حيث هى تمجيد للعفة والدين ، تعد باهتة إذا قيست بتقنياته التى تستهدف الحواس والأعصاب .

ولقد امتدح المادحون المقبرية التى كتبها (هوفمان) لنفسه ورأوا فيها مجمع الفنون جميعا ؛ لقد كان « ممتازاً فى الوظيفة ؛ ممتازاً بوصفه شاعرا وموسيقيا ومصورا » . وقام (روبرت مولهير)[٤٧] بدراسة طريفة وذكية ، حاول فيها أن يبين العامل المشترك بين هذه السمات جميعاً ، ذاهباً إلى أنه يتمثل فى خلفية أورفية أو أساس انسجامى لتأثير ، قريب الشبه بالتصور القديم عن الموسيقى الدنيوية . ونبّه الباحث نفسه إلى أن تطابق الأنغام والألوان والروائح الشذية عند هوفمان لا يتم إلا فى عالم الأحلام والهلوسة ، أو ما يمكن أن نسميه الجنون الشعرى .

وقد حفزت الصعوبات التى أشرنا إليها ، وألوان النقد التأثيرى الهائم فى الخيال عدداً من الباحثين منذ (ولك) ، نذكر منهم (إتيين سوريو)[٤٨] و(جيمس ميريمان)[٤٩] ، إلى المطالبة بتحديد منهجى صارم ، ودقة شديدة . وإذا كان (ميريمان) قد انتهى إلى الحذر والتواضع ، والاقتصار على نتائج قليلة مؤكدة ، فقد انتهى (سوريو) إلى نسق يتجاوز هو أيضا الهدف المقصود .

وتتمثل الحالات المباشرة غاية المباشرة لتضافر فنين فى مشكلات

تصوير الأعمال الأدبية ، وفى الموسيقى المصحوبة بكلام . ومن الممكن ـ من الناحية المنهجية النقدية ـ النظر إلى هذه الظواهر من زاوية علم الأدب ، كما يمكن النظر إليها من زاوية علم الموسيقى أو علم الفن بعامة . ولسنا بحاجة هنا إلى تأكيد أن الذى يعنينا فى المقام الأول هو البعد الأدبى وحده .

ومن الطبيعى أن أكثر ما كتب من أبحاث عن تصوير الأعمال الأدبية كتب من وجه نظر علم الفن . أضف إلى هذا أن الدراسات القليلة التى يمكننا عدّها من قبيل الاستثناء ، مثل دراسة (ريشارد موللر)[٥٠] عن الأدب والفن التشكيلى فى عصر الباروك ، أو دراسة (أنيتا فيشر)[٥١] عن رسوم الكتب فى عصر الرومانسيّة ، هى دراسات ، من وجهة نظر الأدب ، لم تنته إلى الاستنتاجات الاستطيقية الأدبية الوافية فى كل الحالات . ومن الممكن ـ فى المقابل ـ أن يتعلم علم الأدب من البحوث ذات التوجه العلمى الفنى أشياء كثيرة إذا ما استغل نتائجها لأهدافه الخاصة . فقد ميز (جيرار برتران)[٥٢] بين ثلاثة أنماط من رسوم الكتب ، معتمداً على أمثلة من (ديران) و(دوفى) و(بيكاسو) ، ووجد أن (ديران) يمثل نمط الفنان الذى لا يتوقف فى البداية عند التفصيلات الكثيرة ، بل يصنع من تلقاء ذاته ما يمكن أن نسميه نظيراً مطابقا للنص الأدبى ، على أساس تصويرى ، كما وجد أن (بيكاسو) يمثل النمط الذى يرتفع عظيماً فوق مستوى النص المطلوب رسم صورة له ، والذى يعبر عما يطوف بخياله هو . أما السؤال من وجهة نظر علم الأدب فلا يبدأ فى الحقيقة إلا من هنا ؛ أعنى من البحث عن الكيفية التى يؤثر بها كل نمط من هذه الأنماط الثلاثة على تجسيم العمل الأدبى . وليس هناك شك فى أن الانطباع العام يتغير فى حالة الطبعات المصورة عنه فى حالة الطبعات غير المصورة . فهل يعين الرسم على تجسيم العمل الأدبى عن طريق التوضيح ، أو تقوية الانطباعات أو زيادتها ؟ أم أنه يعرقله ؟ وما موقف الأنماط الثلاثة فى هذا المضمار ؟ هذه التساؤلات لا يمكن أيضا أن نجد إجابة واحدة وسهلة وعامة للرد عليها . وليس من شك فى أن هناك حالات تؤدى فيها الرسوم إلى الإساءة إلى تجسيم العمل الأدبى بدلاً من أن تؤدى إلى تدعيمه .

ونلاحظ من ناحية وضع المشكلة أن العملية فى اتجاهها المخالف تطابق مجال علم الأدب على نحو أقرب بكثير ، عندما تنشأ أعمال أدبية على أعمال فنية أخرى قائمة فى الواقع ، ومنتمية إلى فنون أخرى ، مثل اللوحات أو الصور أو مجموعات الصور . من هذا القبيل الأشعار التى كتبها (رويرت رينيك) على صور رقص الموتى لـ (ريتيل) ، ومجموعة القصائد المسماة « الفردوس غير المفقود » التى كتبها (إرنست شونفيزه) على رسومات بالحجر (لإرنست بارلاخ) . وهنا نجد أن قيام الشاعر (إرنست شونفيزه) بتفسير معين لرسومات (بارلاخ) وارد ؛ ونجد علاوة على ذلك أن الشاعر رتب رسوم (بارلاخ) على نحو يبدو أن الرسام لم يقصد إليه . مع ذلك فإن العلاقات بين الفنين تتجاوز مجرد التأثير الحافز ؛ وتشمل بلا شك طائفة من النواحى المشتركة فى موقف التفكير وعالم التصورات لدى (بارلاخ) و(شونفيزه) ، بالإضافة إلى بواعث استطيقية أخرى علاوة على مجرد تجاور سلسلة من الصور وسلسلة من القصائد .

وكانت هناك أنواع أدبية خاصة تمثل هذه الأعمال التى تقوم على التأثير الخاص لتضافر بعض الفنون معاً ، مثل (كتب الساعات) وكتب الرموزالإمبليماتيةالتى لم توضع إطلاقاً لتكون مفاتيح لحل الرموز الشعارية المجسدة فى الشعر ، بل كانت نوعاً من العالم الأدبى المصور ؛ وكانت تستخدم الصور الأليجورية ، سواء فى الأدب أو فى التصوير ، من حيث هى تقنية مهمة فى عصرها ، ووسيلة فنية مشتركة . وهناك دراسة لـ (روبرت كليمنتس) [٥٣] تناول فيها النظرية الجمالية العامة ، كما تناول المعنى الأدبى الخاص لكتب الرموز الإمبليماتية

أما أكثر أنواع التضافر بين الأدب والموسيقى مباشرة فيتمثل فى الموسيقى المصحوبة بالكلام ؛ أى الأنشودة والأوبرا ؛ ولهذا تصدر تلحين النصوص الدراسات التى قام بها (ياكوب كناوس)[٥٤] .

وتمثل الأشكال الأصلية للأدب الشفهى المتواتر ـ مثل أغانى البطولة الملحمية ـ وحدة مباشرة بين النص والموسيقى مجتمعة فى شخص الملحن الشاعر المغنى . وكانت الأغنية الشعبية تجمع فى أشكالها القديمة ، إلى النص والموسيقى ، الرقص كذلك . أما القوة التى يتميز بها الأدب الشفهى ، والتى تكمن فى بساطته ومباشرته وفطريته ، فهى قوة من نوع آخر تماماً ، يختلف عن نوع القوة التى تتميز بها الأنشودة الفنية التى بلغت مستوى عاليا من التطور فى الديار الألمانية . وهناك دراسة ممتازة كتبها (چاك شتاين) [٥٥] عن أهم فترة فى تاريخ الأنشودة الفنية الألمانية من (جلوك) إلى (هوجو ڤولف) ، ويعالج فيها الباحث من وجهة نظر علم الأدب العلاقة بين النص الأدبى والموسيقى . وتُعدّ هذه الدراسة شيئاً غير عادى ؛ لأن العادة جرت منذ أيام الرومانسيّة على أن الوسائل والقيم التعبيرية الموسيقية فى الأنشودة الفنية تتفوق على الوسائل والقيم التعبيرية للنص المكتوب ، وأن غالبية الجمهور يهتم خاصة بالناحية الموسيقية . أما دراسة (چاك شتاين) فتقوم على أن السؤال الأساسى جمالياً فى الأنشودة الفنية يتمثل فى : هل تطابق الألحان المختلفة معنى النصوص وتعبيرها ، وهل تعمقها موسيقياً ؟ وإذا كان الرد بالإيجاب ، فإلى أى مدى ؟ ومن الطبيعى أن تكون هناك درجات مختلفة للاقتراب من المثل الأعلى للتطابق الكامل . ويبدو أنه ليس من النادر أن يلحن موسيقار قدير قصيدة رائعة ؛ فقد لحن (شومان) قصيدة (هاينريش هاينه) « فى شهر مايو البديع » ، ولحن (هوجو ڤولف) قصيدة (إدوارد موريكه) « فى الربيع » . كذلك يبدو أن رفع قيمة نصوص من الدرجة الثانية عن طريق موسيقى عظيمة (من هذا القبيل تلحين شوبرت لقصائد ڤيلهلم موللر ، وتلحين شومان لقصائد من تأليف شاميسّو) شىء سهل التحقيق ، مثل وضع الألحان البسيطة مطابقة للنصوص القيّمة (من هذا القبيل تلحين « رايشارت » و« تسبلتر » لقصائد من تأليف « جوته ») .

وظروف الأوبرا تشبه ظروف تلحين القصائد مع فارق ، هو أن الشاعرالغنائى الذى يؤلف القصائد لا يؤلفها مركزاً بصره على التلحين ، بينما يكتب الشاعر نص الأوبرا بإحساس من يكتب نصاً مسرحيا للتمثيل غير الغنائى[٥٦] . ولقد كان كبار كتاب النصوص الأوبرالية ـ من (دا پونتى) إلى (هوفمنستال) ـ يرون أن النص الأوبرالى يختلف عن النص المسرحى فى ميله إلى التبسيط والغنائية ، ويمكننا أن نعرف كيف تكون مواءمة سمات معينة فى البناء واللغة لتتفق مع الموسيقى عندما نطالع خطابات العمل التى تبادلها (هوجو فون

هوفمنستال) و(ريشارد شتراوس) . أما إذا قام مؤلف موسيقى عظيم بتلحين مسرحية موجودة من قبل فإن عليه أن يسيطر عليها ويضغطها ويعدها لتناسب هدفه الموسيقى . ولقد بين (چاك شتاين) كيف بلغ (ألمان برج) العبقرية فى معالجته لمسرحية (ڤويتسك) للأديب (جيورج بوشنر) . وهناك دراسة لـ (چون ليندبرج)(٥٧) قدم فيها عرضاً موجزاً للنصوص الأوبرالية الألمانية فى عصر الباروك من حيث هى نوع أدبى تعرض للإهمال .

أما الوعى بتضافر عدد من الفنون ، وهو وعى تفرض الضرورة عليه أن يكون مشحوذاً على نحو خاص ، ويتخذ فى الأوبرا مكانا خاصا من عصر الأوبرا إلى عصر (ڤرنر إيك)(٥٨) ، فقد يكون تعبيراً ممكناً عن الإرادة الساعية إلى العمومية . فقد كان تضافر طائفة من الفنون ــ من الزخرفة التصويرية والتجهيزات المسرحية والموسيقى والأدب ــ فى القرن السابع عشر يهدف إلى ما يمكن أن نسميه بالتأثير الشامل . وكان المقصود بالتأثير الشامل أن يحدث تطابقاً كاملا بين المُشاهد وما يقدم إليه على المسرح بحيث تصبح خبرته بالعمل مساوية لخبرته بالواقع . وتحقق فى هذا التجميع للفنون ــ الذى كان تراث عصر الرينسانس يجد فيه تجديداً للتراجيديا اليونانية القديمة ــ نوع من الممارسة الشعائرية العلمانية للفن على الإطلاق يندمج فيها المشاهد الصوفى فى عالم الفنون . ثم حدث تداخل عميق بين الموسيقى المسيحية وعالم الصور والموضوعات القديم الأسطورى ونشأ شكل فنى جديد للتغلب على الذات وللتجديد الباطنى . ويرتبط بهذا كله أيضا السمة الاحتفالية للأوبرا الميثولوجية ، تلك السمة التى أبرزتها الباحثة (إيفا ماريا لبنتس)(٥٩) . فلما ابتعدت بعض الأوبرات منذ وقت جد مبكر عن مثل هذه الصورة المثالية واتجهت إلى النقيض ، أى إلى مجرد إحداث صورة ظاهرية مضللة خالية من المضمون الإنسانى العالمى ، فقد بقيت ذكرى الفكرة الأصلية باقية فى أثواب مختلفة . من هذا القبيل ما ذكره (توماس مان) فى مقاله عن فن (ريشارد ڤاجنر) مكرراً كلاماً سبقه إليه آخرون : « فالفنون ما هى إلا ظواهر للفن الذى هو واحد فيها جميعا ، وما كان ڤاجنر بحاجة إلى أن يصبح المازج العظيم للفنون ــ وهو ما كانه بالفعل ــ ليؤثر على كل نوع من الفنية تأثيره التعليمى والمغذى » . كذلك يصح أن نرى أيضاً فى مثل هذا المزج بين الفنون إعاقة للنمو الذاتى الحر لكل فن من الفنون ومن بينها الأدب .

وهناك دراسة شاملة بقلم (كلاوس جونتر يوست)(٦٠) تناول فيها النص الأوبرالى الألمانى فى المجال الأدبى والمشكلات التى ترتبط به . كذلك هناك آراء أساسية وبعيدة المدى عن العلاقات المتبادلة بين الأدب والموسيقى من وجهة نظر المؤلف الموسيقى نطالعها فى الفصول المختلفة بأقلام مختلفة فى الكتاب الذى أصدره (لورانس برمان)(٦١) . ونحب أن نذكر فى هذا المقام أيضا كتاب الباحثة (هيلا فرومورجن ــ فوس)(٦٢) الذى عرضت فيه مناقشات مبدئية لمشكلة تضافر الأدب والفن التشكيلى ، وإن اقتصرت على موضوع محدود نسبياً هو تصوير النصوص فى العصر الوسيط .

الهوامش

● المقصود بالإمبليم (الجمع إمبليمات) صور رمزية ارتبطت بها نصوص شعرية وجمعت فيما بعد فى كتب ضخمة ذات صفة موسوعية على هيئة تراث ضخم اهتم به الشعراء والأدباء فى القرنين السادس عشر والسابع عشر خاصة .

(١) KARL WEIDLE: Bauformen der Musik. Kassel 1925

(٢) CALVIN S. BROWN: Music and Literature, Athens, Georgia 1948, S . 219-228.

(٣) RENEE RISE HUBERT: The Fabulous Fiction of Two Surrealist Artists: GIORGIO DE CHIRICO and MAX ERNST. In: New Literary History, Volume IV (Autumn 1972), number 1,S. 151-166.

(٤) STEVEN PAUL SCHER: Verbal Music in German Literature. New Haven and London 1968.

(٥) KARL LUDWIG SCHNEIDER: Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen GEORG HEYMS, GEORG TRAKLS und ERNST STADLERS. Hiedelberg: 1954.

(٦) RONALD SALTER: GEORG HEYMS Lyrik. Ein Vergleich von Wortkunst und Bildkunst Munchen 1972.

(٧) EDWARD BUTSCHER: Wallace Stevens' Neglected Fugue:- "Variations on a Summer Day", in: Twentieth Century Literature, Bd. 19, (Juli 1973), Number 3, S. 153-164.

(٨) KARL KONRAD POLHEIM: Zur romantischen Einheit der Kunste. In: WOLFDIETRICH RASCH (Hersg.): Bildende Künst und Literatur. Frankfurt a. M.1970, S. 157-178.

(٩) CALVIN S. BROWN: Music and Literature, a.a. O.

(١٠) HORST PETRI: Literatur und Musik. Göttingen 1964.

(١١) HELMUT A. HATZFELD: Literature through Art. New York 1952.

(١٢) MARIO PRAZ: Mnemosyne. The Parallel Between Literature and the Visual Arts. Princeton 1967.

(١٣) RONALD TAYLOR: Formal Paralles in Literature and Music. In: German Life and Letters, Bd. 19 (1965-66), S. 10-18.

(١٤) HERMAN MEYER: Raumgestaltung Raumsymbolik in moderner Erzählkunst und Malerei. In: WOLFDIETRICH RASCH (Hrsg): Bildende Künst und Literatur, a.a. O., S. 13-26

MARSHALL MC LUHAN and HARLEY PARKER: Through (١٥)
the Vanishing Point. Space in Poetry and Painting. New York
1968.
HANS HEINRICH BAUMANN: Musik und sprachliches (١٦)
Modell. In: Poetica, Bd. 2 (1968), S. 433-437.
EMIL STAIGER: Musik und Dichtung. Zürich und Freiburg (١٧)
1959, S. 61-85.
KURT WAIS: Symbiose der Künste. Schriften und Vorträge der (١٨)
württembergischen Gesellschaft der Künste, in: ERMATIN-
GER II, S. 209.
CURT SACHS: The Commonwealth of Art. New York 1946. (١٩)
WELLEK-WARREN S. 111. (٢٠)
FRITZ MEDICUS: Das Problem einer vergleichenden Ges- (٢١)
chichte der Künste. In: ERMATINGER II, S. 209.
HERMAN MEYER: Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Be- (٢٢)
deutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dich-
tung. In: DVLG., 31. Jg. (1957), S. 491. HERMAN MEYER:
RILKES Cézanne-Erlebnis In: JAAK, Bd. 2 (1952-54), S. 69-
102.
DEL IVAN JANIK: Toward "Thingness": Cézannes's Painting (٢٣)
and Lawrence's Poetry. In: Twentieth Century Literature. Bd. 19
(1973), S. 119-128.
CALVIN BROWN: The Musical Development of Symbols: (٢٤)
WHITMAN. In: Music and Literature, a.a.O., S. 178-194.
THEODORE MEYER GREENE: The Arts and the Art of Cri- (٢٥)
ticism. Princeton 1940.
PITIRIM A. SOROKIN: Social and Cultural Dynamics. Bd. I: (٢٦)
Fluctuations of Forms of Art. New York etc. 1937.
HANS HEINRICH BAUMANN: Musik und sprachliches (٢٧)
Modell, a.a.O S. 437.
FRANCES A. YATES: The Art of Memory. London 1966, S. (٢٨)
19, 101, 330-354.
JEAN H. HAGSTRUM: The Sister Arts: The Tradition of (٢٩)
Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray.
Chicago and London 1958.
JOHN HOLLANDER: The Untuning of the Sky. Ideas of Music (٣٠)
in English Poetry 1500-1700. Princeton 1961, S. 262.
DAVID H. MALONE: Comparative Literature and Interdisci- (٣١)
plinary Research. In: Synthesis, I (1974), S. 17-26.
RUDOLF ARNHEIM: The Unity of the Arts: Time, Space, and (٣٢)
Distance. In: YCGL, Jg. 25 (1976), S. 7-12.
NATALIA NIKALAEVNA GRIGOROVICH und S. I. SHIF- (٣٣)
STEIN: Russkaia literatura v sovetskoi muzyke. Moskva 1975.
FRIEDRICH WILHELM WENTZLAFF-EGGEBERT: Der (٣٤)
triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst
des Barock. Berlin 1975.
JACOB STEINER: Kunst und Literatur. Zu Rilkes Kathed- (٣٥)
ralengedichten. In: ALEXANDER VON BORMANN (Hg.):
Wissen und Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute.
Tübingen 1976, S. 621-35.
FRANZ SCHMITT VON MUHLENFELS: Zur Einwirkung des (٣٦)
Kubismus auf die französische und nordamerikanische Literatur.
In: Arcadia, II. Jg. (1976), S. 238-55.
NORTHROP FRYE: Wallace Stevens and the Variations Form. (٣٧)
In: N. FRYE: Spiritus Mundi. Bloomington und London 1976.
GISBERT KRANZ: Das Bildgedicht in Europa. Paderborn (٣٨)
1973.
GEOFFREY HARPHAM: The Grotesque. First Principles. In: (٣٩)
Journal of Aesthetics and Art Criticism, 34. Jg. (1976), S. 461-68.
FRED H. MARCUS: Short Story- Short Film. Los Angeles (٤٠)
1977.
LADISLAV MATEJKA und IRWIN R. TITUNIK: Semiotics (٤١)
of Art. Cambridge, Mass. 1976.
WOLFGANG MAX FAUST: Bilder werden Worte. München (٤٢)
1977.
DORIS FOUQUET: Wort und Bild in der mittelalterlichen Tris- (٤٣)
tantradition. Berlin 1971.
IAN JACK: Keats and the Mirror of Art. Oxford 1967. (٤٤)
WELLEK - WARREN, S. 112. (٤٥)
ERWIN PANOFSKY: The Neoplatonic Movement in Miche- (٤٦)
langelo. In: Studies in Iconology. New York 1939, S. 171 ff.
ROBERT MUHLHER: Die Einheit der Kunste und das (٤٧)
Orphische bei E. T. A. Hoffmann. In: ALBERT FUCHS und
HELMUT MOTEKAT (Hrsg.): Stoffe, Formen, Strukturen.
München 1962, S. 345-360.
ETIENNE SOURIAU: La Correspondance des arts: éléments (٤٨)
d'esthétique comparée. Paris 1947.
JAMES D. MERRIMAN: The Parallel of the Arts: Some Mis- (٤٩)
givings and a Faint Affirmation. In: JAAC. Bd. 31 (1972-73), S.
153-64 und 310-21.
RICHARD MULLER: Dichtung und bildende Kunst im Zeital- (٥٠)
ter des Barock. Wege zur Dichtung, Bd. 29, 1937.
ANITA FISCHER: Die Buchillustration der deutschen Roman- (٥١)
tik. Germanistische Studien Bd. 145, 1933.
GÉRARD BERTRAND: L'illustration de la Poésie à l'époque (٥٢)
du cubisme 1909-1914. Paris 1971.
ROBERT J. CLEMENTS: Picta Poesis. Rom 1960, S. 193-202 (٥٣)
und 17-20.
JAKOB KNAUS (Hrsg.): Sprache. Dichtung. Musik. Tuebing- (٥٤)
en 1973.
JACK M. STEIN: Poem and Music in the German Lied from (٥٥)
Gluck to Hugo Wolf. Cambridge, Mass. 1971.
JACK M. STEIN: FROM Woyzek to Wozzek: Alban Berg's (٥٦)
Adaptation of Büchner In: The Germanic Review, May 1972, S.
168-180.
JOHN D. LINDBERG: The German Baroque Opera Libretto: (٥٧)
A Forgotten Genre In: GEORGE CHULZ-BEHREND: The
German Baroque. Austin and London 1972, S. 87-122.
WERNER EGK: Von königlichem Rang: die Oper. In JAKOB (٥٨)
KNAUS (Hrsg.): Sprache Dichtung. Musik. A. a. O., S. 64-71.
EVA MARIA LENZ: Hugo von Hofmannsthals Mythologische (٥٩)
Oper "Die ägyptische Helena". Tübingen 1972, S. 145-148.
KLAUS G. JUST: Das deutsche Opernlibretto. In: Poetica, 7. (٦٠)
Jg. (1975), S. 203-20.
LAURENCE BERMAN und andere: Words Music. Cambridge, (٦١)
Mass. 1972.
HELLA FRUHMORGEN-VOSS: Text und Illustration im Mit- (٦٢)
telalter. München 1975.

التصوير والشعر الإنجليزي الحديث

تقديم وترجمة
محمد عنانى

كلنا يعرف أن جذور الشعر الإنجليزى الحديث تمتد إلى أوائل هذا القرن ، عندما ازدهرت مدرسة التصويريين التى تزعمها الشاعر (عزرا باوند) ، وبرز من أبنائها ت . س . إليوت . ومع أن شعر اليوم فى بريطانيا وأمريكا (وسائر البلاد الناطقة بالإنجليزية) قد اختلف عما كان عليه عند نشر القصائد الأولى لهذه المدرسة ، فما يزال تيار التصويرية من التيارات التى تتدفق بقوة فى شعر المحدثين . وإذا كنا لا نعرف فى العربية (أى لم نترجم إلى العربية) إلا نموذجاً أو نموذجين مما يتفق مع الذوق العربى وتستسيغه آذان الناطقين بالضاد ، فينبغى ألا يكون ذلك حائلاً دون الإلمام بخصائص تلك المدرسة ومعرفة اتجاهها العام ــ خصوصاً أن كلمة التصوير ، قد ضللتنا على مدى سنوات طويلة ؛ إذ ارتبطت فى أذهاننا بتقديم الصور ــ سواء كانت صوراً حقيقية أو مجازية ، ثم تطورت لتقتصر على لغة المجاز . وأيضاً فقد ارتبطت المدرسة لدينا بمبادىء عامة نادى بها « النقد الحديث » ، وأشاعها كبار النقاد لدينا ، مثل وحدة القصيدة ، ووحدة الانطباع ، والعضوية ، والتماسك ، وهلم جرّا . وهكذا وجدنا أنفسنا نتطور إبداعياً فى الطريق الصحيح ــ وهذا محمود ــ ظانين بأننا نحاكى مدرسة التصويريين ــ وهذا غير دقيق .

وأعتزم فى هذه الدراسة إيضاح الإطار الكبير للحركة التصويرية ؛ وهو إطار المودرنية modernism ــ وأنا أستخدم هذه الكلمة للتفريق بينها وبين الحداثة modernity التى قد يقتصر معناها على ما هو جديد new أو حديث العهد recent أو معاصر contemporary . فالمودرنية (وهى مصدر صناعى مثل المصادر المستخدمة فى الإشارة إلى المذاهب الفنية المتعددة) لا تتضمن الدلالة الزمنية فحسب ، بل تتعدى ذلك إلى خصائص حركة فكرية وفنية معاً ؛ إذ لم تقتصر على الفنون التشكيلية والأدب ، بل كانت تعبيراً عن روح العصر كله . وسأقدم بعد ذلك نموذجاً من الشعر التصويرى ، وهو جزء من النشيد رقم ٧٤ للشاعر عزرا باوند ــ وهو الأول فى سلسلة أناشيد بيزا ــ وقد أقر أحد أبناء المدرسة ، هو ت . س . إليوت بصعوبته فى مقدمته لمختاراته من شعر ذلك الشاعر (طبعة بنغوين ١٩٤٨ ص ٧) . ثم أقدم دراسة كاملة كتبتها (جسيكا برنز بيكورينو) الأستاذة فى جامعة كاليفورنيا الجنوبية ، ونشرت فى مجلة الأدب الحديث عام ١٩٨٢ وهى دورية تصدرها جامعة تمبل بالولايات المتحدة (ص ١٥٩ - ١٧٣) .

ويجمل بنا فى البداية أن نلقى نظرة على نموذج أو نموذجين من الشعر التصويرى الذى يكتب اليوم . وقد اخترت قصيدتين كتبتا فى عام ١٩٧٥ ، أولاهما للشاعر (روجر غارفيت) بعنوان سأم الحياة ، والثانية واحدة من ست قصائد للشاعر (تدهيوز) بعنوان رفات صلب . وعنوان الأولى يوحى أيضاً بأنها تعنى « أهم أحداث الحياة » :

(١)

العجوز عند النافذة

ليس له يدان . من كل صف من الخيوط المعقودة
التى تنسجها عقارب الساعه تضيع عقدة .
فى بطء يرتفع صوت المغنية إلى النبرة الصحيحة
سوبرانو تذوب لهباً

يتعادل المنفيّان فى مباراة أخرى
وآخر جرعة من الشراب
ما تزال فى الكأس فى انتظار فوز واحد منهما
ولكن السلوك المهذب يحول دون موت ملك الشطرنج

وهما لا يبصران الشراب وهو يتبخّر .

(٢)

الشفق قبيل الفجر . سماء جافة مثل بودرة التلك
الآفاق
تشقشق بأصوات الطيور
يحط الشحرور قريباً منى فى رعب أسود
ثم يهب طائراً
كأنما يبحث عن مهرب
من عالم ألقى فيه لتوه
واليرابيع التى لم تر الإنسان قط تنطلق فى كل مكان
من تلك السيدة/ الفارعة التى تسير على الكلأ فى حديقتك ؟
النجم فى السماء آمن
البومة على عمود التلغراف
تنعم بالدفء والجفاف وهى فى ضعف حجمها المعتاد
تحك أذنها
وتحت الأحجار الخنافس الدقيقة ــ أصدقاؤك .

(من كتاب : قصائد جديدة عام ١٩٧٥ ــ المحررة باتريشيا بير ــ لندن ــ ١٩٧٥ ــ ص ٩٦ و ١٤٥)

لا شك أن القارىء العربى سوف يتساءل عن نوع « الصور » المقدمة هنا ؛ فالقصيدتان لا تكادان تتوسلان بالاستعارة ، ولغة المجاز مقصورة على تشبيه أو تشبيهين « خافتين » ، وكأنما تقدم كل قصيدة موقفاً يتكون من « مناظر » متتابعة ، وأشياء لا يربط بينها المنطق المألوف . ولا شك أن القارىء العربى سيسرع بالقول بأن المجاز المستخدم رمزى ، وبأننا إذا أنعمنا النظر فسوف نجد مستويات للاستعارة (بمعنى المجاز) فى باطن كل « منظر » وكل « حدث » ، وأنها جميعاً تشترك فى تكوين انطباع عام أو تشكيله . ولكن هذا القول على وجاهته لا يمثل إلا نصف الحقيقة ؛ أما النصف الآخر فهو أن كلا من الشاعرين لا يريد لنا أن نحلل الصور تحليلاً منطقياً ، أو أن نخلص إلى نتيجة ما ــ انطباعاً كانت أو فكرة ــ من أى من القصيدتين . الهدف هنا « تصويرى مودرنىّ » ؛ أى أنه « التقديم » لا « المحاكاة » ــ أى أن الفنان هنا لا يريد لنا أن نخلص من قصيدة سأم الحياة مثلاً إلى أن الحياة تبعث على السأم لأنها مثل مباراة شطرنج تساوت فيها كفتا اللاعبين (اللذين يمثلان أى نقيضين فى جدلية الوجود) ، ومن ثم ضاعت منها فرصة الفرح ــ فرح الحياة والانطلاق ! بل لا يريد أن يقول إن الزمن يسلب المرء القدرة على العمل (العجوز ليست له يدان) أو أن الزمن يسرق منا شيئاً ما فى كل لحظة (تضيع عقدة من كل صف منسوج) ــ أو أن نار الفن تحرق إحساسنا بالحياة ! إنه لا يريد أن يقول أيا من ذلك ، ولكنه يقول كل ذلك فى الوقت نفسه ! فالصور هنا ــ حين تترجم إلى معان منثورة ــ تضيع فى حلقات من التجريد ومواقع من « التفريد » بحيث لا تصبح صوراً على الإطلاق ! إن كيانها يتمثل فى تتابعها وتفاعلها وتحديها لذهن القارىء ــ وكذلك قصيدة تد هيوز عن الرفات : أين الرفات فيها ؟ إن القصيدة مجموعة من اللحظات النفسية المنبثقة من صور غير مجازية فى الغالب ، مستمدة بدورها من الحياة اليومية التى يعيشها الجميع . والقارىء يحاول جاهداً أن يقيم علاقة ما بين الشحرور واليرابيع والسيدة والنجم فلا يستطيع ــ وإذا استطاع فربما تغيرت هذه العلاقة فى القراءة الثانية للقصيدة ، وربما تغيرت فى القراءة الثالثة ، وهكذا إلى ما لا نهاية ! إن فى القصيدة ديناميكية ، أى حركة دائبة تطالبنا بالعودة إليها مرات ومرات ، وتتطلب منا إيجابية فى التذوق لا تتوافر لدى القارىء العابر . وإذا اشتكى القارىء العربى مما يرى أنه تمزق وتفتت فهو يضع يده على أول خيط يشده إلى « المودرنية ».فما المودرنية فى الفنون التشكيلية ؟ وكيف أثرت على الأدب ــ والشعر بصفة خاصة ــ فى القرن العشرين ؟

إذا تصفحنا أى كتاب يعالج «المودرنية» فسوف نجد إصراراً على تتبع جذورها إلى العقد الأخير من القرن التاسع عشر ــ وبعض هذه الكتب يحدد تاريخ الحركة من ١٨٩٠ - ١٩٣٠ ، مثل « برادبرى » و « ماكفارلين » فى كتابها المودرنية ــ طبعة بنجوين ١٩٨١ ــ وبعضها يوسع من نطاقها الزمنى قليلاً فيرصد استمرارها حتى (تدهيوز) و (سيلفيا بلاث) ــ بل (فيليب لاركن) مثل كتاب **شعر القرن العشرين** ــ (جراهام مارتن وب . ن . فيربانك ــ لندن ــ ١٩٧٩) . والحقيقة أن الجذور بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ينبغى أن تمتد إلى المدة الأخيرة من القرن التاسع عشر ، قبل وفاة ماثيو أرنولد ــ الناقد الإنجليزى الأشهر ــ بعدة سنوات (وقد ولد ت . س . إليوت فى العام نفسه الذى ولد فيه أرنولد ، أى فى ١٨٨٨) . كما أن جذورها لم تكن أدبية أو فنية خالصة ، بل كانت تتصل بالتحولات التى أتى بها تقدم العلوم الطبيعية ، وما استتبعه ذلك من إعادة النظر فى موقع الإنسان على خريطة الوجود ــ خصوصاً فى الصورة التى رسمها الرومانسيون للإنسان فى بداية القرن التاسع عشر . كان الإنسان الذى صوره الرومانسيون ــ كما حدد ذلك أحد آباء الحركة الجديدة وهو ت.أ. هيوم فى كتابه التأملات ــ (لندن ١٩٢٤) كائناً عظيم الخطر ، لا حدود لقوته وجبروته ، ولا قيود على خياله ؛ فهو صورة لخالقه ، وصوت يرجع أصداء السماء ! لم تعد هذه الصورة مقبولة فى عصر اكتشف فيه الإنسان حقائق العلم الطبيعى ، سواء فى دنيا النبات والحيوان أو فى نفس الإنسان ذاته . فالتمجيد الرومانسى للإنسان ، ووضعه فى مركز الكون ، يتضمن تزييفاً واضحاً ، وإغفالاً لضعفه (الذى يتمثل أحياناً فى قوته حين يسيطر قوم على قوم) ، وعجزه عن إدراك الكثير من حقائق النفس ، أو رؤية « سواحل بحر الوجود » التى تحدث عنها الرومانسيون كأنما رأوها رأى العين .

كان التدفق الذى لم يسبق له مثيل فى مكتشفات العلم يدعو إلى إعادة النظر فى الأوضاع الاجتماعية والسياسية القائمة على ما ورثته أوربا من الأسلاف ؛ وكان الاتجاه الذى تمثل فى كتابات قادة الفكر فى أوربا ينزع فى الحقيقة لا إلى مناهضة الرومانسية بصورة مقابلة مبالغ فيها عن ضعف الإنسان وعجزه ، بل إلى استكمال الصورة وقبول التناقضات فى الإنسان نفسه وأوضاعه ، بحيث يتخلص البشر نهائياً من التبسيط الشديد فى الصورة الرومانسية الأولى . وقد رأى أحد النقاد (هو آلان بولوك) أن هذا الاتجاه التجميعى أو التوفيقى قد أنشأ « صورة مزدوجة » على حد تعبيره ــ صورة يلخصها (ماكفارلين)

قائلاً إنها تجمع بين الاتجاه الذى ازدهر منذ أواسط القرن على يدى (هربرت سبنسر) مثلاً ، وهو الاتجاه إلى الوضعية والتحليلية والموضوعية والمنطقية ، وإلى التعميم والحتمية ، وكل ما هو فكرى مطلق وغير ذاتى ،والاتجاه الآخر المضاد لهذا ، وهو الاهتمام بالإنسان الفرد نفسه ، والظواهر « الروحية » التى كان الناس فى أواخر القرن يعلون من شأنها ، تأكيداً « لروحانية » النفس البشرية ، وابتغاء لليقين الدينى الذى كان قد اندثر أيما اندثار . وعلى أى حال فإن النزعة العامة كانت تشير إلى أن قبول الأفكار الجديدة التى أتى بها (نيتشه) و (ليونيل تريلنج) بعده ، من أهم القوى المؤثرة فى التيار الجديد (حول العنصر الحديث فى الأدب الحديث فى **ما بعد الثقافة** ــ لندن ١٩٦٦) إذ كان (نيتشه) ــ كما هو معروف ــ يدعو إلى إعادة النظر فى كل القيم الموروثة ويعرب فى رسائل إلى (براندز) و (سترندبرج) عن إحساسه بأن تاريخ الإنسان قد وصل إلى مرحلة حاسمة تعلن نهاية حقبة كاملة من الحضارة القديمة وبداية حقبة جديدة يفيق الإنسان فيها من تراث المسيحية والأعراف الخلقية الموروثة ، ويحاول النظر بعين « عادلة » فى نفسه وحياته الحقيقية . لم تكن الحقبة الجديدة قد بدأت ــ ولكن روحها الأول ــ روح الاستكشاف ــ (وهو ما كان يسميه أرنولد « التساؤ ل ») كان يجسد معنى الحداثة modernity ويرهص بالمودرنية التى لم تكن ــ كما يبين البحث المرفق غير حديثة بالمعنى المفهوم .

كانت الصحوة الفنية إذن ذات أبعاد فلسفية وذات جذور تضرب فى أعماق الفكر الأوربى فى ذلك الوقت . وكان الرسامون والشعراء الذى عاصروا تلك الحقبة على دراية بما يسميه (هازليت) « روح العصر » ؛ وهى روح تنشد حرية جديدة تختلف عن حرية الخيال الرومانسى ؛ فهى حرية فكرية وعلمية . ومن ثم أقبل الناس على أفكار (هيجيل) و (برجسون) ، وتلاشت الحدود بين اللغات الأوربية ، وساد الاهتمام بإعادة النظر فى المفاهيم التى كاد أن يصيبها البلى ، وبرزت مفاهيم جديدة للزمان والمكان والمعرفة وطبيعة الذهن البشرى وديناميكيات الحياة الاجتماعية وجدلية التطور ونسبية الأخلاق والمعانى والقيم وما إلى ذلك . ومن ثم بدأت صورة الحقيقة التى تقوم على الثبات والتجزىء تتراجع ، وبدأت تحل محلها صورة جديدة تقوم على التغير والنظرة الكلية وقبول التناقضات بل الفوضى سواء فى العالم أو فى الفكر ، (بل إن المودرنية أحياناً ما تعنى الفوضوية والعدمية) ورفض البعد الدينى الذى تقدمه المسيحية إذ رأى فيه كتاب العصر وفنانوه بعداً محدوداً بالخرافات والأساطير التى ضخمها ضباب التاريخ وأماتتها القوالب الجامدة التى حبست فيها . وكان الجميع ينشد الآن لوناً من التحرر الذى يقبل النسبية والتناقض ويتيح التفاعل والإيجابية .

وكان من الطبيعى أن ينعكس هذا كله فى الفنون البصرية والسمعية واللغوية . وربما كان أهم ظاهرة من ظواهره هو التقارب الشديد بين شتى فنون الجنس البشرى ، ليس فحسب فى الرؤى التى تفصح عنها ، بل أيضاً فى أساليبها وطرائق إثارتها لذهن الإنسان وعاطفته . وكان هذا فى ذاته دليلاً على انشغال فكرى بالفن . ولدينا وثيقة تنتمى إلى أوائل القرن العشرين ، وهى كتاب « إيرفنج بابيت » المسمى **اللاوكون الجديد** (١٩١٠) والذى وضع له عنواناً جانبياً هو **دراسة فى الخلط بين الفنون** . وقارىء هذا الكتاب سوف يحس بالأهمية التى كان نقاد بداية القرن يولونها للعلاقات بين الفنون المختلفة . إذ لم تعد المقارنة القديمة بين الشعر والرسم كافية ، إذ كيف نتصور ــ كما يقول (بابيت) ــ أن يكون ذكر اللون مقابلاً للّون ؟ أو أن تكون الخطوط التى يكسرها الفنان على اللوحة مرادفة لأى « تكسير » لغوى فى الأدب ؟ لقد أتاحت الوسائل البصرية التى يستخدمها الرسام حرية كافية فى إعادة صوغ الرؤى وتشكيل صور الحقيقة ــ أما الأدب فمازال « حبيس » المنطق ــ فما المنطق إلا اللغة ــ اشتقاقاً واصطلاحاً !

والغريب أن هذه الدعوة إلى تحرير اللغة من منطق الحياة لم تكن كلاسيكية على الإطلاق ، بل كانت لها جذور ــ ينبغى أن نرصدها إحقاقاً للحق ــ فى كتابات الرومانسيين قبل ذلك بقرن كامل ــ فكان الشاعر الإنجليزى (وليم وردزورث) ينعى على الشاعر الألمانى (بيرغر) أنه يعتمد اعتماداً كبيراً على موسيقى الألفاظ ، ويحاكى الكلاسيكيين فى « فرض » منطق الحياة على شخصياته ، بحيث خرجت هذه الشخصيات باهتة غير متصلة بالواقع ــ أى غير حقيقية ــ وقولته المشهورة هى « أريد المزيد من فرشاة الرسام وحريتها » (**خطابات وردزورث** ــ الجزء الأول ــ ص ٢٣٤) ــ ولذلك كان ينشد ــ منذ فجر الحركة الرومانسية (والطريف أنه يسميها **الحركة الحديثة**) التصوير الذى يحرر الشاعر من سيطرة المنطق . وكان دائماً يتحدث عن الصور المستقاة من الذهن بعد أن تتحور وتتغير وتكتسب ألواناً وخطوطاً مختلفة ، أى تكتسب « معانى » مختلفة . ولكن كتاب تلك الفترة كانوا قد طرحوا التراث الرومانسى برمته ولم يعودوا ينظرون إلى الوراء !

ومع ذلك فقد كان اشتغال عدد من الفنانين بالرسم وكتابة الشعر فى الوقت نفسه فى إنجلترا ــ (دانتى غبريال روزيتى) ــ حافزاً على إعادة النظر فى تراث الشعر والرسم والعلاقة بينهما . لم يكن أحد قد اكتشف (وليم بليك) بعد ! بمعنى أن النقاد كانوا يعتبرونه فناناً « خاصاً » يتحدث لغة رمزية مقصورة عليه ، ولا يفهمها سواه ، ولكن لوحاته (مثل تلك التى زين بها قصيدته المشهورة بعنوان **ملتون**) تدل على أنه كان سباقاً إلى « كسر » الخطوط والألوان ؛ ويثبت النقد الحديث اليوم مدى ريادته فى هذا الصدد . أما (روزيتى) فقد كان يدعو إلى العودة إلى الطبيعة والبساطة فى التصوير فى الشعر والرسم جميعاً . ونحن نذكره فى هذه الدراسة لأنه أثر على كل من (وليام موريس) و (جون راسكين) الذى ألقى محاضرات فى فن الرسم تعد امتداداً للتفكير الرومانسى العام . ولهذا فعندما بدأ تيار المودرنية الذى نحن بصدده ــ كان الهجوم ينصب أساساً على الصورة الرومانسية المتمثلة فى هؤلاء وليس ــ فى الواقع ــ فى شعر الرومانسيين الكبار أنفسهم .

كان الاعتقاد قد بدأ يرسخ بأن ثمة حاجة إلى كسر الجمود فى التصوير الذى ينبع من فكر الثبات والتجزيء ، وبداية عهد جديد ، يعتمد الشاعر فيه على التغير والديناميكية وتعدد الأصوات (أى تعدد المستويات) . وكان من ثمار الثورة على هذه المدرسة ــ مدرسة (روزيتى) التى أطلق عليها اسم « إخوان ما قبل روفائيل » ــ أن ولدت حركة رمزية ناشئة . إذ كان الكتاب يرون أن الرمز من الوسائل الكفيلة بتحرير الفنان من سيطرة ما يرى وما يسمع ؛ فهو يفتح له الآفاق ليجعل من « المعنى » مساحات تشبه مساحات الألوان على

اللوحة . وهو يستطيع عن طريق الرمز فى التصوير إخراج مقابل للألفاظ ؛ فما الألفاظ إلا رموز لمعان متغيرة . وإذا كانت الرمزية قديمة قدم الأدب نفسه ـ بل قدم الفن البدائى قبل الأدب ـ فإنها الآن قد اكتسبت أهمية قصوى لقدرتها على تحرير الفنان من التاريخ ـ وقد قاد هذه الصحوة الرمزية شعراء فرنسيون سرعان ما نهل من فنهم شعراء إنجلترا ، وأهمهم وأولهم مالارميه (١٨٤٢ - ١٨٩٨) . ولكن خليفته بول ڤاليرى (١٨٧١ - ١٩٤٥) هو الذى يفتح الطريق حقاً أمامنا لنفهم التغير فى اتجاه الشعر ، تأثراً بالفنون البصرية . أما أكثرهم تأثيراً على التصويريين الإنجليز (وعلى صلاح عبد الصبور) فهو ڤيرلين (١٨٤٤ - ١٨٩٦) ، ويليه لا فورغ (١٨٦٠ -١٨٨٧) ـ وأنا أذكرهم بهذا الترتيب عامداً ؛ لأنهم يمثلون تياراً امتد من الرمزية إلى الانطباعية ؛ وبهذا فتح الطريق أمام ما نسميه بما بعد الانطباعية ، إذ تلته التكعيبية فالدوّامية ، والمستقبلية والتعبيرية ، وأخيراً الدادية والسيريالية . أين تقع التصويرية من هذا كله إذن ؟

التصويرية فى الشعر تشترك مع هذه (المدارس) (أو الاتجاهات الخاصة) جميعاً فى جوهر مودرنىّ واحد هو الثورة على المحاكاة . ولقد أجهد النقاد المحدثون أنفسهم فى التفريق بين هذه وتلك،أو الربط بين واحدة وأخرى ، وهذا كله مفيد ؛ ولكن الجوهر فى هذا كله هو أنها مدارس فنية تقوم على عدم محاكاة الطبيعة ، أى عدم التقيد بالخطوط والألوان والنسب القائمة فى العالم الخارجى . وقبل أن نستطرد ينبغى أن نوضح ما نعنى بكلمتى(الطبيعة)، و (الموضوع) . الطبيعة فى النقد الفنى تعنى ما يصوره الفنان؛فهى لا تقتصر على الأشجار والأنهار والمراعى ، بل تشمل كل ما تراه العين وتسمعه الأذن ويدركه العقل ؛ أما (الموضوع) الفنى فهو الشىء الذى يرسمه الفنان . وقد شاع اصطلاح (موضوعى) اشتقاقاً من هذه الكلمة وإيحاءً بمعناها ، وإن كنا نترجم الصفة نفسها فى علم الفيزياء بتعبير « الشىء » ـ ونقول العدسة الشيئية للمنظار ، فى مقابل العدسة العينية ـ تفريقاً للعدسة التى تواجه الشىء (أو الموضوع) عن العدسة التى تنظر فيها العين .

والأساس الفكرى للابتعاد عن المحاكاة هو الإحساس بأن « النقل » أو « التمثيل » (والتمثيل هنا يعنى تقديم أهم ملامح الشىء أو الموضوع حتى يمثل له أو يمثله العمل الفنى) غير قادر على إخراج حقيقة التفاعل بين الفنان والموضوع . فالذى يحاكى الشجرة ألواناً وخطوطاً ونسباً إنما يمثل لها بإحالة العين ، أى توجيهها ، إلى نمط ذهنى هو نموذج الشجرة القائم فى كل زمان ومكان ؛ وهو بهذا لا يبتعد فحسب عن الشجرة المفردة التى يصورها ، بل يبتعد عن حقيقة الموضوع الفنى الذى يتناوله ، وهو الشجرة ، كما يراها بعين الذهن ، وكما ينفعل بها ، وكما يستجيب لها . أى أن المحاكاة (أو التمثيل) تستند إلى فكرة المرآة الكلاسيكية التى تتطلب ثبات الصورة وشيوعها واستقرارها . إنها نظرة تقوم على الأسس القديمة التى لم تعد صالحة فى عالم بدأ يدرك التغير والتحول والحركة . كما أن المحاكاة تفترض ما هو أخطر ، ألا وهو سلبية الرائى أو القارىء ـ أى سلبية المتذوق ـ لأنها تحيله إلى ما يعرفه سلفاً ، وتصر على مخاطبته بلغة الأنماط . وهكذا فهو « يتلقى » ما لديه ؛ وأيا كانت التشكيلات الجديدة التى يقدمها الفنان ، فهى تشكيلات منطقية قائمة فى ذهن المتلقى ؛ لأنها قائمة بصورة ما فى العالم الخارجى . ولنضرب مثلاً لزيادة الإيضاح : إن إخراج تشكيل جديد من نمطين أو ثلاثة ـ فلنقل الشجرة والمرعى والسحاب فى السماء ـ فى إطار المحاكاة (مثلما يفعل الرسام الإنجليزى كونستابل) لن يزيد على تعديل طفيف فى الزاوية التى ينظر منها المتلقى إلى هذه الأنماط ؛ فذهنه لن يعمل عند النظر ، وسيظل ذهنه بعد النظر إلى هذا التشكيل ثابتاً مطمئناً ؛ لأن التشكيل الجديد ، على ما به من متعة بصرية ، لا يثير فكرة ، ولا يدفع الذهن إلى العمل أو الحركة . فالتشكيل الجديد يعتمد على الإحالة إلى ما هو ثابت فى الذهن ومعروف ؛ لأن كل نمط من الأنماط له دلالته الثابتة ، ومجاله المعرفىّ الراسخ ؛ والتشكيل لا يغير شيئاً من هذا على الإطلاق .

كان هناك سبب آخر ـ إذن ـ للابتعاد عن المحاكاة ، هو الإحساس بوجوب اشتراك الذهن اشتراكاً فعالاً وإيجابياً فى عملية التذوق الفنى . وهكذا دأب فنانو « المودرنية » على محاولة استثارة الذهن والحس معاً فى كل مدرسة من هذه المدارس ؛ وهذا يعنى أنهم كانوا يبدأون تجربة جديدة « غير مضمونة العواقب » ـ لأن الجمهور فى أواخر القرن التاسع عشر كان قد درج على أساليب المحاكاة (وبخاصة فى منتصف القرن ، عندما ازدهرت مدرسة « إخوان ما قبل روفائيل » المشار إليها ، التى ثارت على انطباعية « وليام تيرنر » وغيره ممن ابتعدوا عن المحاكاة ، وطالبت بالعودة إلى تمثيل الطبيعة تمثيلاً صادقاً) . وبإيجاز فإن المودرنية محاولة فنية لإشراك المتذوق فى إبداع العمل الفنى ، وفتح الطريق أمامه ليعمل ذهنه فى عملية التلقى ، بحيث يصبح العمل الفنى غير مقصور على التمثيل والنقل ، بل يصبح سجلاً حياً لنشاط ذهنى وشعورى معاً .

ولكن ماذا كانت طبيعة الرؤى التى يحاول فنانو بداية القرن العشرين إيصالها إلى الجمهور ؟ وما تلك الأفكار والمشاعر التى رأى التصويريون أنها تقتضى جهداً خاصاً من جانب المتذوق ؟ نقول أيضاً باختصار إنها تتمثل فى المعنى الجديد للجمال ! كانت الكلاسيكية القديمة تؤمن بأن ثمة أشياء جميلة فى ذاتها ، وأنه يمكن النظر إلى جمالها وتذوقه منفصلاً عن السياق الذى تعيش فيه وتتحرك ، وأن متعة المتذوق تأتى (كما يقول أديسون ابن القرن الثامن عشر) من تأمل هذا الجمال وتأمل براعة الفنان فى نقله إلينا . وكان الرومانسيون يؤيدون الفكرة نفسها مع اختلاف بسيط ، هو أن الأشياء الجميلة لم تعد مقصورة على ما تعارف السلف عليه ، بل تعدتها إلى البسيط والعادى فى حياتنا اليومية ، وإلى ما يمثل المشاعر الأصيلة الدائمة للإنسان ، أو يفصح عن الإحساس بالوجود الروحى . وفى كلتا الحالتين كانت أنماط الجمال مستمدة من الطبيعة ، أو كانت تحاول أن ترقى إليها ، أى تحاول أن تصل إلى مثل أعلى مفترض ، يمكن استشفافه من صور الطبيعة . أما المودرنية فهى تحطم هذا المثل الأعلى ـ وبعبارة أخرى فهى مناهضة للأفلاطونية وللأفلاطونية الجديدة جميعاً . إن المودرنية ترى الجمال فى كل ما يجسد تجسيداً صادقاً حقيقة ذهنية أو حقيقة شعورية ، مهما يكن قبح هذه الحقيقة أو تلك فى الإطار التقليدى . وهى من ثم تلغى « الإطار المرجعى » للجمال ، وتقدم بدائل ما تفتأ تتغير لما يمكن أن يثير فينا حاسة الجمال .

والجمال عند المحدثين أيضاً لحظة اكتشاف ـ اكتشاف علاقة جديدة بين شيئين أو أشياء لم يكن يتصور أحد وجود علاقة بينها ، أو اكتشاف حقيقة نفسية لا يجسدها إلا التضارب والتنافر (لا التوافق والاتساق) بين العناصر الذهنية أو النفسية أو الحسية ـ من ألوان

وخطوط ـ فى الإنسان أو الطبيعة . ولم يعد ثم ما يمكن تسميته بشىء جميل فى ذاته ، كما لم يعد هناك ما يمكن أن يكون قبيحاً فى الفن . ولما كان مجتمع القرن التاسع عشر وارثا لعصور إقطاعية تقوم على الاستغلال والسيطرة وما إليها ، فلم يكن أمام الفنان الذى ينشد صدق الواقع وجماله معاً إلا أن يصدق مع نفسه فى تصويره جمالاً يقوم على القبح والإظلام والقتامة والجهامة ـ وهى مشاعر تنبع بصورة طبيعية من التفكك الذى كان قد بدأ يسرى فى أوربا فى أوائل القرن العشرين ، والإحساس بالاغتراب الذى نشأ مع سيطرة المجتمع الصناعى الجديد ، وإدراك ضآلة الإنسان فى ظل الظروف الاجتماعية والسياسية التى كانت تطحنه طحناً . وقد قال مؤرخ حديث إنها أسباب فكرية ـ لابد أن تؤخذ فى الحسبان ـ لنشوب الحرب العالمية الأولى ، ولم تكن فحسب وليدة هذه الحرب .

والمحدثون من التصويريين يرون الجمال فى التغير والديناميكية والقدرة على النظرة الشاملة . ومن ثم جاء تعريفهم للاستعارة ؛ وهو تعريف يكسر ما تواضع عليه التاريخ الأدبى من أنها مركب لا زمنى ، أى مركب تشكيلى يثبت علاقة ما بين شيئين أو أكثر ، فأصبحوا يرون فى الاستعارة مركبا زمنيا ، أى يعتمد على الحركة الدائبة فى العلائق بين الأشياء ، وأصبحت الموسيقى مثلاً يمكن أن يحتذى ، لاعتماده على (١) التزامن و (٢) التعاقب . أما التزامن فهو عزف لحنين معاً ، وأما التعاقب فهو أن كل لحن بطبيعته يتكون من عدة نغمات متعاقبة . ومعنى هذا أن الاستعارة بمعناها القديم ، التى تقدم إلينا صورة واحدة ، أيا كانت درجة تركيبها أو تعقيدها ، لابد أن تقل فى دلالتها عن الصورة التى تستمد كيانها من عدد من الصور المتوالية ؛ لأن التتابع والاختلاف يوحى بعلاقات متغيرة . ولذلك فقد أصبح **التكرار مع التغير** (وهو من مبادىء التأليف الموسيقى الناضج) مبدأ من مبادئهم . ولنضرب مثلاً يوضح ما نقول . إذا كان استخدام السلف للأسطورة قد وهب شعرهم بعداً أو أبعاداً زمنية لاشك فيها ، فإن الأساطير قد أصبحت على مدى الزمن صوراً ثابتة . لقد أصبحت صورة (بروميثيوس) مثلا صورة محددة لا تتغير للإنسان الذى يتحدى الأقدار التى تعصف بإنسانيته (ممثلة فى زيوس رب الأرباب) ويتحمل الآلام فى سبيل هذا ـ فهكذا صوره (أيسخولوس) ، وهكذا صوره (شيلى) ـ قس على هذا شتى صور الأساطير اليونانية والرومانية والمصرية وغيرها . ومعنى هذا أنهم يرون أن قدرة الأسطورة على الإيحاء أصبحت محدودة ؛ لأنها جمدت معرفيا ، ومن ثم اقتربت من الكليشيهات . ولذلك كان عليهم أن يكسروا هذا الجمود بأن يخلطوا بين الأزمنة ـ أى أن يضعوا شخصيات معاصرة بين الأساطير القديمة حتى تهبها دلالات جديدة ، وأن يدرجوا الشخصيات الأسطورية فى عدة مواقف حديثة مع المحدثين حتى يخرجوا المعانى التى يرونها كامنة فيها . والشاعر الحديث يضطر اضطراراً إلى المزج والتكرار حين يفعل هذا ، حتى تأتى كل صورة فتغير ما سبقها ، ثم تتغير هى نفسها حين يأتى بعدها ما يغيرها . **هكذا يفعل (إليوت) فى قصيدة الأرض القاحلة ، حين يقدم عرافة حديثة فى صورة مصرية قديمة هى (سيزوستريس) ، ثم يقابل بين هذه الصورة وصورة الفتاة البريئة المخدوعة ، ثم يضيف صورة أخرى تغير من دلالتها معاً حين يقدم لنا (كليوباترا) وقد تجمدت فى مظاهر الترف والبذخ الذى أغدقه عليها المجتمع الصناعى ، ثم يعيد تقديم المرأة وقد التهبت مشاعرها حينا ، وماتت حيناً آخر ، على مدى القصيدة كلها ، فى عملية ديناميكية تتسم بالتغير والتحول ؛ بحيث نرى الماضى طوراً فى حسرة وطوراً فى إعجاب ، من خلال بشاعة الحياة التى يصورها الشاعر فى أرضه القاحلة . وهكذا يفعل (تد هيوز) بأسطورة بروميثيوس ؛ وهكذا يفعل (عزرا باوند) فى الأناشيد .**

ولاشك أن من أهم سمات الشعر التصويرى الحديث ما يمكن أن يعد مشابهاً للتغريب أو كسر الإيهام الذى أتى به مسرح (بريشت) . فالفنانون المحدثون يريدون من القارىء ألا يندمج اندماجاً كاملاً فى القصيدة بحيث ينسى أنه يقرأ قصيدة . وهم لذلك ما يفتأون يصدمونه بعبارات لا معنى لها ـ ربما كانت أجنبية ، أو غير نحوية ، أو خارجة عن السياق ـ بحيث يتوقف القارىء ويتساءل ـ ماهذا ؟ ومثلما يفعل الرسام الحديث فى لوحاته ، نجد الشاعر الحديث حريصاً على ألا يلقى القارىء نظرة على العمل ويقول : ما أجمله ! ثم يمضى فى سبيله . إنهم يريدون منه أن ينظر إليه مرات ومرات ، بحيث يرى فيه فى كل مرة شيئا جديدا ، وبحيث يتولى هو إقامة المعانى التى يراها . ومعنى هذا أنهم يطالبون المتذوق بأن يكون واعياً بأنه يتطلع إلى عمل فنى يمثل لونا من التحدى الصارخ لحياته النمطية (ولاشك أن حياتنا نمطية شئنا أم أبينا) ، فهم يقولون له : تعال وأعمل فكرك فيما ترى ! ومن هذه الزاوية يأتى جانب مهم من جوانب الاستعارة ، هو جانب التنافر ! لقد قامت الاستعارة منذ فجر التاريخ على التشابه ؛ ولذلك فالمشبه والمشبه به (تصريحاً أو تضميناً) يتوافقان فى شىء ما ، هو ما اصطلحنا على تسميته « الجامع ».أما المودرنية فهى تولى اهتماماً أكبر لما يمكن أن نسميه « الفارق » ـ أى لما ينبغى أن يفصل بين المشبه والمشبه به ، ولكنه فى القصيدة يجمع بينهما . ومن ثم فإن هدف الشاعر هنا ليس الجمع بين عنصرين يتفقان بوضوح فى شىء ، بل الجمع بين عنصرين أو أكثر ، لإبراز تشابه أو لإبراز تنافر ـ وهذا هو الأهم ـ يحفز على التفكير . ومعنى هذا أيضاً أن الشاعر لا يريد للقارىء أن يندمج شعوريا فى قصيدته بحيث ينسى التفكير أو ينسى أن عليه أن يفكر . ولهذا قارنت بين هذا الجانب من التصويرية ومسرح (بريشت) .

وفى إطار المودرنية الكبير تبرز مدرسة التصويريين فى قالب غريب حقاً ؛ فهى مدرسة تجمع بين هذه الخصائص جميعاً ، وتضيف إليها عنصراً يمكن أن نسميه « أولوية البناء » ، أو الأهمية القصوى للصورة العامة للعمل من حيث هو مكون من لبنات تشكل **نظاماً خاصاً** ؛ أعنى نظاماً داخلياً ينقله الشاعر بعد تأمل طويل للموضوع (بالمعنى الذى شرحناه سابقاً لهذا المصطلح) . ومن هذا المنطلق يتضح مدى الخطأ الذى وقعنا فيه فى العالم العربى عندما خيل إلينا أن التصويرية مدرسة تدعو إلى تصوير الأشياء والتوقف عند ذلك . والخطأ يرجع ـ دون شك ـ إلى أننا اهتممنا بالنقد النظرى دون النقد التطبيقى ، واهتممنا بالمبادىء والأسس دون أن نقرأ الشعر . ونحن معذورون فى هذا ؛ لأن من يقرأ منا القصائد الحديثة ويفاجأ بأنه لا يفهم ما فيها على الفور سوف يلقى بها جانبا وينصرف عنها ؛ لأننا لم نعتد المصطلح الشعرى الذى تتوسل به ، ولم نعتد أن نكون مطالبين بأن نعمل الفكر فى الشعر أو الرسم أو الموسيقى . ولذلك فلقد بدأت بتقديم نموذجين من هذا اللون من الشعر ، وسأنتهى بتقديم نموذج مطول منه .

ويجمل بنا الآن أن نوجز أهم المبادى التى دعت إليها هذه المدرسة ،

سواء أكانت قد حققتها فى الشعر نفسه أم لا . المبدأ الأول : هو أن على الشاعر أن يعالج أشياء محددة ــ **معالجة مباشرة دقيقة** ــ سواء كانت هذه **الأشياء** ذاتية أو موضوعية . والمبدأ الثانى : هو أن يقتصد فى استخدام الألفاظ حتى يخرج الشعر صلبا كالفولاذ (وهو التعبير الذى عاد إلى استخدامه كيث ساجار فى كتابه **فن تد هيوز ــ ١٩٧٨ ــ ص ١٤٧**) . والثالث : هو أن يأتى الشاعر بالإيقاع الشعرى من داخل الألفاظ ، لا من البحور المعروفة . والرابع : هو تأكيد الجانب الحسى للشعر ، بحيث لا ينفصل الفكر عن المشاعر ، وبحيث تحول القصيدة دون « الانزلاق إلى عملية تجريدية » .

وقد ازدهرت هذه المدرسة على صفحات مجلة شعر التى كان يرأسها (عزرا باوند) من خلال القصائد والمقالات النقدية حتى توج جهودها ت . س . إليوت بشعره الذى تخطاها ، والذى أصبح يمثل مدرسة قائمة برأسها .

ولكن مَنْ (عزرا باوند) ، الذى نقدم له اليوم قطعة من الأناشيد ، ومقالاً نقديا عن القطعة ؟

ولد (عزرا باوند) فى أمريكا فى ١٨٨٥ ، وتلقى تعليمه الأول فى نيويورك (ليسانس فى الفلسفة) ، ثم حصل على الماجستير من جامعة بنسلفانيا فى عام ١٩٠٦ ، وقضى عاماً يدرس للدكتوراه ، لكنه انقطع عنها وسافر إلى أوربا بعد إجادته عدة لغات أوربية ، وتخصصه فى الأدب الإنجليزى . وقد كان منذ صباه شغوفاً بالتجريب (يقول أحد نقاده إنه كان يسبق عصره بعشرين سنة على الأقل !) ، فبدأ بكتابة شعر لم يستسغه الناس فى أمريكا ، فاستقر آخر الأمر فى أوربا ، متنقلا بين إيطاليا وإنجلترا وفرنسا . وقد نشر أول ديوان له فى عام ١٩٠٨ فى مدينة البندقية بإيطاليا ، ثم رحل إلى لندن فى العام نفسه ، وانضم إلى الجماعة الأدبية التى التفت حول (وليم بتلر ييتس) . وسرعان ما أظهر نبوغاً غير عادى ؛ إذ لم يكن قد تجاوز الخامسة والعشرين حين أعلن الثورة على كتاب العصر الفكتورى (مثل روبرت براوننج ، الذى أثر عليه تأثيراً واضحاً فى بداية حياته) ، وعلى مدرسة « إخوان ما قبل روفائيل » ــ وقد سبقت الإشارة إليها . وأعانته معرفته باللغات الأوربية على استيعاب روح العصر ؛ روح الفنون التشكيلية الحديثة ؛ روح المودرنية . وفى عام ١٩١٠ ــ بعد أن كان قد نشر ديوانين آخرين فى العام السابق هما **شخصيات وأفراح** ــ أعلن رفضه النهائى للرومانسية وتبنيه مذهب التصويرية . كأن هذا المذهب قد بدأ يتخذ صورته المتبلورة فى كتابات الفيلسوف (ت . أ . هيوم) ومحاضراته . وقد انضم إلى هذه المدرسة الجديدة عدد من الشعراء ، أهمهم (هيلدا دوليتل) وزوجها (ريتشارد أولدنجتون) ، وشاعرة أمريكية من بوسطن هى (إيمى لويل) ، وشاعر أمريكى هو جون غولد فلتشر من (أركانصو) ، وقبل هؤلاء جميعاً ــ بطبيعة الحال ــ ت . س . إليوت . وكان الحافز الأول لدى باوند فى تبنيه هذه المدرسة هو إعجابه باللغة الصينية واللغة اليابانية . وكان دائماً يقول إن جمال اللغة الصينية يرجع إلى أنها لا تفصل بين الفعل والاسم ، وتخرج لنا الصورة متضمنة المعنى . وقد انتهى من ذلك إلى ما ينبغى أن يكون رائدنا فى الصورة ، وهو الوضوح والتحدد ، وأن تخاطب الفكر والحس معاً .

ولكن باوند سرعان ما عاف هذا المذهب ؛ لأنه لم يجد فيه المجال الكافى للإبداع ؛ فهو فى صورته تلك (والحق يقال) محدود ولا يكاد يرتوى على الإطلاق من نبع المودرنية الزاخر . ومن ثم بدأت علاقته فى لندن بالشاعر الأمريكى ت . س . إليوت تزداد وثوقا . ومن خلال هذه العلاقة خرجت التيارات المتعددة التى سبقت الإشارة إليها ، والتى تعد تصويرية ناضجة وإن لم يسمها أصحابها كذلك . كذلك أرسيت قواعد جديدة للشعر ، تعتمد على الوزن والتركيب والبناء ، إلى آخر ما ذكرنا آنفا . وكان من ثمارها مجموعة **الأناشيد** التى بدأها باوند فى لندن فى عام ١٩١٨ ، ثم استمر فى كتابتها فى إيطاليا ونشرها فى أجزاء متفرقة فيما بين عامى ١٩١٩ و ١٩٦٠ . وعلى الرغم من إعجاب كبار النقاد والأدباء بهذه الأناشيد (مثل « فورد مادوكس فورد » ، و « وندام لويس » ، و « ألن تيت » ، و « وليام كارلوس وليامز ») لم تحظ بالقبول من الجمهور وسائر النقاد . ويشترك كاتب هذه السطور مع الكثيرين من نقاد العصر الحديث فى الاعتقاد بصعوبتها البالغة ، وبإغراقها فى التغريب ، حتى إن عملية التذوق بأى مستوى من المستويات تتوقف إزاءها تماماً . ومعنى هذا أن جرعة المودرنية تزداد حين يستخدم باوند اللغة لا لإيصال المعنى ولكن لإخراج الأصوات فحسب . وهو لكى يضمن هذا يستخدم لغات أجنبية ــ بعضها مفهوم وبعضها غير مفهوم ــ وعبارات مقطعة وهلم جرا . وهذا ما دفعنى إلى الاكتفاء بترجمة جزء من النشيد ٧٤ (أول مجموعة أناشيد بيزا ــ التى نال عليها جائزة بولينجن فى عام ١٩٤٩) ؛ فالحقيقة هى أن أى جزء منه يكفى لتقديم المذاق الخاص بهذا اللون من الشعر التكعيبى . وربما كان المقال المرفق معينا فى إيضاح ما يريد الشاعر أن يقوله ــ إذا كان يريد أن يقول شيئاً .

وفى عام ١٩٢٤ استقر باوند فى إيطاليا ومكث فيها حتى نهاية الحرب العالمية الثانية . والمعروف أنه كان من المعجبين بموسولينى ، وأنه كان يهاجم أمريكا فى الإذاعة إبان الحرب ، وبخاصة سيطرة رجال المال اليهود على المصارف . ولهذا ألقت السلطات الأمريكية القبض عليه فى ١٩٤٥ ، ووضعته فى معسكر حربى لمدة ستة شهور ، قضاها فى ترجمة الشعر الصينى ، وكتابة الشعر أيضاً ، ثم قدم للمحاكمة ، ولكن المسئولين أدخلوه مستشفى فى واشنطن بأمريكا للعلاج ، قضى به نحوا من ١٢ سنة . وعندما أفرج عنه ، « لأنه مجنون ولا يصلح للمحاكمة » عاد إلى إيطاليا فى ١٩٥٨ وظل بها حتى توفى عام ١٩٧٢ .

أما ما يدهش له القارىء والدارس حقا فهو السرعة التى كان باوند يتحول بها من مذهب إلى مذهب ، وغزارة الإنتاج التى لم يشهد لها العالم مثيلاً ، وصحوة الذهن التى لم تفارقه حتى وهو فى الثمانينيات من عمره ، وتمكنه المذهل من اللغات الأوربية ، فكان يؤلف بعدة لغات ، وينشر بهذه اللغات دون تردد ، ويقبل أهل كل لغة على قراءة مؤلفاته أيضاً دون تردد ! ومشكلة المترجم لأعماله اليوم هى تعذر الإلمام بالإشارات والاقتباسات الواردة فى شعره ، والمأخوذة من أعمال أوربية مكتوبة بلغات لا يجيدها إجادته للإنجليزية والفرنسية مثلا ــ وإلى حد ما الإيطالية ؛ فإلى جانب ذلك نجد الألمانية واللاتينية والصينية واليونانية بل العبرية والعربية ! فلنقرأ إذن هذا الجزء من النشيد ٧٤ :

المأساة الكبرى للحلم فى أكتاف الفلاح المنحنية

(مانيس) ! كان (مانيس) ذاوجه لوحته الشمس وبدن مكتنز
وهكذا (بن) و (لاكلارا) فى ميلانو
عُلّق من أقدامه فى ميلانو
أن للدود أن يأكل لحم العجل الميت
(ديوغونوس) ــ ولكن ذلك الذى صلب مرتين
أين تجده فى ثنايا التاريخ ؟
ولكن قل هذا للحيوان الأليف : دقة مدوية لا شكوى باكية
بدقة مدوية لا بشكوى باكية
تبنى مدينة (ديوس) ، حيث الشرفات بلون النجوم .
العيون الرقيقة هادئة لا تنظر بازدراء
والمطر كذلك جزء من الحركة
ما ترحل عنه ليس السبيل الأمثل
وشجرة الزيتون التى اكتست فى الريح لونا أبيض
واغتسلت فى (كيانج) و (هان)
أى بياض يمكن أن تضيف إلى هذا البياض ؟
وأى صراحة ؟

« الدورة الكبرى تأتى بالنجوم إلى شاطئنا »
أنت يا من مررت بالأعمدة وابتعدت عن هرقل
حينما سقط الشيطان فى ولاية كارولاينا الشمالية
إذا كان الهواء الرقيق يفسح مكانا لريح السموم
أوديسيوس
اسم أسرتى
والريح أيضاً جزء من الحركة
والأخت القمر
اتق الله واخش غباء العامة
ولكن التعريف الدقيق
الذى يقدم هكذا (سيجيسموندو)

وهكذا (دوكيو) ــ وهكذا (زوان بلين) أو عبر نهر (التيير) مع العروس
رعاية المسيح لنا مجسدة فى الفسيفساء حتى زماننا/عبادة الأباطرة
ولكن الهمجى ذا الأنف السيال الذى يجهل تاريخ (تانج)
لن يخدع المرء

ولا أموال (شارلى سنج) المقترضة من مجهول
ومعنى هذا أننا نفترض أن (شارلى) لديه بعض الأموال
وفى الهند انخفض سعر الصرف إلى ١٨ لكل مائة
ولكن قمل القرض المحلى قدموه من العاملين بالمصارف المستوردة .
وهكذا كانت الفائدة الإجمالية المعتصرة من عرق الفلاحين الهنود
ترتفع مثل ارتفاع مجد (تشيرشيل)
مثلما وعندما عاد إلى تغطية الرصيد بالذهب المتعفن
كما حدث فى عام ١٩٢٥ تقريبا ــ آه إنجلترا ــ يا بلادى
حرية الرأى دون حرية الرأى المذاع صفر
ولم تبق إلا نقطة واحدة لستالين
وما حاجتك لهذا ؟ أى ما حاجتك للسيطرة على وسائل الإنتاج ؟
المال يدل على العمل الذى انتهيت من أدائه داخل نظام ما
وهو يخضع للمقاييس والحاجة
« لم أقم بعمل يدوى لا لزوم له »
هكذا يقول كتاب القسيس الكاثوليكى الذى يستخدمه فى عمله
(استعداداً للاعتراف)
صوت يصرخ فى حشرجة مثل القبرة على زنزانات الإعدام
فالنزعة العسكرية تتجه إلى الغرب
لا جديد فى الصورة
والدستور فى خطر
وذلك الوضع ليس بجديد كل الجدة هو الآخر

« من الياقوت الأزرق لأن هذا الحجر يهب النعاس »
لا كلمات نخلص لها
ولا أفعال تتحلى بالحزم والعزم
ولكن العدل وقلبه مثل قلب الطير يقطع الأخشاب
ويسيطر على الأرض
ووجد (راوس) أنهم يتكلمون عن (إلياس)
وهم يقصون حكايات (أوليس)
« أنا لا أحد ــ اسمى لا أحد »
ولكن (وانجينا) هو ــ فلنقل إنه (وان جين)
أو الرجل ذو العلم
الذى أزال الده فمه
لأنه صنع من الأشياء مازاد عن الحد
فتكدست بها حقائب رجل الغابة
انظر الرحلة التى قام بها تلاميذ فروبينيوس حوالى عام ١٩٣٨
إلى أستراليا
إذ تكلم (وان جين) وهكذا خلق من سبق ذكره
وأدى إلى التكدس
آفة انتقال الإنسان
وهكذا أزيل فمه
وسترى أنه غير موجود فى صوره
فى مبدأ الكلمة
الروح القدس أو الكلمة الكاملة : الإخلاص
من زنزانات الموت التى يبصرها جبل (تايشان) فى (بيزا)
مثل (فوجى ياما) فى (جاردون)
عندما قفز القط وسار على القضيب العلوى للسور
وكان الماء ما يزال على الضفة الغربية
يتدفق نحو فيلا (كاتوللو)
فى أشكال مصغرة متعددة
وفى سكونها باقية بعد انتهاء الحروب
« المرأة » قالت (نيكوليتى)
« المرأة
المرأة »
« لماذا ينبغى أن أستمر ؟»
« إذا وقعت » ــ قالت (بيانكا كابللو) ــ
« فلن أقع على ركبتى » .
وإذا قضى المرء يوماً فى القراءة فيمكنه أن يضع المفتاح فى يده
آلة العود فى أيدى (جسبر) ــ (هوو فاسا)
جاء جرو فى لون الأسد ومعه البراغيث
وطير عليه علامات بيضاء ــ يخطو
تحت القوى الست

رقد هناك (باراباس) ولصان رقدا بجانبه
تركيبة طفولية فى (باراباس)
ينقصها (همنجواى) ، ينقصها (أنثيل) المتفجر حيوية
واسمه (توماس ويلسون)
ولم يتحدث المسترك . بأى سخافات ــ شهر كامل دون سخافات :
« إذا لم نكن بُكماً ما كنا لنقف هنا »
وعصابة (لين)
الفراشات والنعناع وعصافير (ليزبيا)
الأبكم ذو الطبل الغبى والرايات
والحرف المرسوم الذى يدل على الحظائر الحارسة
. . . . .
وفى (ليموج) كان البائع الشاب
ينحنى فى أدب فرنسى « لا . . هذا مستحيل » .

لقد نسيت أى مدينة من المدن
ولكن الكهوف أقل سحراً بالنسبة للمستكشف الغر
من (الأوروك) المرسوم على الإعلانات
سوى نرى تلك الطرق القديمة مرة ثانية ــ سؤال
محتمل
ولكن لا شىء يبدو أقل احتمالاً
مدام (بوجول)
وكانت رائحة النعناع تفوح تحت أغطية الخيمة
وخاصة بعد المطر
وثور أبيض على الطريق الموصّل إلى (بيزا)
كأنما فى مواجهة البرج
خراف سوداء فى حقل التدريب وفى الأيام المطيرة سحاب
فى الجبال كأنما هى الحظائر الحارسة
آزرتنى سحلية
والطيور البرية ترفض أكل الخبز الأبيض
من جبل تايشان حتى غروب الشمس
من هجر (كارارا) إلى البرج
واليوم تم افتتاح الهواء
(للكوانون) من شق المسرات .
(لينوس) ، (كليتوس) ، (كليمنت)
وصلواتهم
الجعران الأكبر ينحنى عند المذبح
والضوء الأخضر يسطع فى درع الجعران
حرث الحقل المقدس وفك خيوط دود القز مبكراً
فى توتر
فى نور النور تكمن الفضيلة .
« الكل نور » يقول (أريجينا سكوتس)
كأنما يتحدث عن (شون) على جبل (تايشان)
وفى بهو الأسلاف
كأنما من بداية العجائب
الروح القدس الذى كان موجوداً فى (ياو) ــ الدقة
فى (شون) الرحيم
فى (يو) هادى الأمواه

أربعة عماليق فى الأركان الأربعة
وثلاثة شبان لدى الباب
وحفروا حفرة حولى
كيلا تنخر الرطوبة فى عظامى
لإنقاذ صهيون بالعدل
يقول أشعياء : ليس لأهميته لنا يقول الملك داود
أول الحقراء
النور المتوتر الطاهر
وحبل الشمس الذى لا تشو به شائبة
« الكل نور » يقول الأيرلندى إلى الملك (كارولوس)
كل شىء
« كل الأشياء الموجودة هى من النور »
ولقد أخرجوه من القبر
وهو يقول عن نفسه إنه يبحث عن المانويين
(الألبيجواز) ــ مشكلة تاريخية

والأسطول فى (سالاميس) الذى بنى بالأموال التى أقرضتها الدولة

....

ليس لترفع مستوى المعيشة داخل البلاد
ولكن لتزيد من أرباح المرابين فى الخارج
قال لينين
ومبيعات المدافع تؤدى إلى المزيد من مبيعات المدافع
وهى لا تكدس أسواق المدافع
ولا تصل إلى درجة الإشباع
(بيزا) فى العام ٢٣ من بداية الجهود المبذولة تحت أنظار البرج
وقد شنق (تل) بالأمس
لارتكابه القتل والاغتصاب وما إلى ذلك ، إلى جانب (شولكيس)
إلى جانب الأساطير ظن أنه كان كبش (زيوس) أو غيره
أى عيوب مذكورة فى الكتاب المقدس ؟
ما أسفار الكتاب المقدس ؟
قل أسماءها ــ لا تقدم إلىّ هذا الهراء .
رجل غربت عليه الشمس
قال إن النعجة نظرت نظرة حانية
وحورية (هوجورومى) جاءت إلى
مثل هالة ملائكية
فى يوم ما كانت السحب على شاطىء (تايشان)
أو فى بهاء الغروب
والرفيق يبارك دون هدف
دموع فى بركة الأمطار عند المساء
الكل نور
والدراما برمتها دراما ذاتية
فالحجر يعرف الشكل الذى يهبه النحات له
الحجر يعرف الشكل
إما فى جزيرة (ڤيثيرا) أو (إزوتا) أو فى مريم البتول ــ المعجزات
حيث انتهى النحات الرومانى من وضع الأسس .
رجل غربت عليه الشمس
ولن يموت الماس عند انهيار التربة
ولو كان قد انتزع من الجوهرة التى ركب فيها
ينبغى أن يدمر نفسه أولاً قبل أن يدمره الآخرون
بنيت المدينة أربع مرات ــ (هو فاسا)
(جاسير) (هو فاسا) خائن لإيطاليا .
والآن فى الذهن الذى لا يدمر (جاسير) (هو فاسا)
والعماليق الأربعة فى الأركان الأربعة .
والبوابات الأربعة فى منتصف الجدران (هو فاسا)
وشرفة بلون النجوم
شاحبة مثل سحاب السَّحَر ــ القمر
هزيلة مثل شعر (ديميتر)
(هو فاسا) وفى أثناء الرقص تجدد الحياة
قبرتين تغنيان أنغاماً متقابلة
عند الغروب
تهز الوجدان
القلعة إلى اليسار
تظهر من خلال سروالين .

ثبت المراجع

أولاً : الحداثة والمودرنية

Jacques Barzun,
Classic, Romantic and Modern, London 1962.

M. Bradbury & J. McFarlane
Modernism 1890 - 1930, London, 1976.

Joseph Chiari,
The Aesthetics of Modernism, London, 1970.

Cyril Connolly
The Modern Movement: One Hunderd Key Books From England, France and America 1880 - 1950, London, 1965.

Richard Ellman & Charles FeidelsonJR (eds.)
The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature, N.Y. & London, 1965.

Graham Hough
Image and Experience, London, 1960.

Irving Howe (ed.),
The Idea of the Modern in Literature and the Arts, New York, 1967.

Louis Kampf,
On Modernism: Prospects For Literature and Freedom, Boston, Mass., 1967.

Harold Rosenberg,
The Tradition of the New, London, 1962.

Wylie Sypher,
Loss of the Self in Modern Art and Literature, New York, 1962.
Rococo in Cubism in Art and Literature, N.Y., 1960.

Lionel Trilling,
Beyond Culture, London, 1960.

Edmund Wilson,
Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870 - 1930, N.Y., 1931.

ثانياً ــ التصويرية

Stanley K. Coffman,
Imagism: A Chapter in the History of Modern Poetry, Norman, Oklahoma, 1951.

Lillian Feder
Ancient Myth in Modern Poetry, Princeton, 1972.

J.B. Harmer,
Victory in Limbo: Imagism 1907 - 1917, London, 1975.

Glena Hughes,
Imagism and Imagists: A Study in Modern Poetry, Stanford, 1931.

Peter Jones (ed.),
Imagist Poetry, Harmondsworth, 1972.

Hugh Kenner,
The Pound Era, London, 1972.

Monroe K. Spears,
Dionysus and the City: Modernism in Twentieth Century Poetry, N.Y., & London, 1967.

A. Kingsley Weatherhead,
The Edge of the Image, Seattle, 1967.

William, C. Wees,
Vorticism and the English Avant - garde, Manchester, 1972.

أما كتب الشعر فقد أشرت إليها فى مواضعها من النص .

إحياء الصور :
النشيد ٧٤ للشاعر عزرا باوند والفنون البصرية

(يقول هيوكينر فى كتابه «عصر عزرا باوند» إن شعر باوند . . .
« هو أطول تطبيق فى أى فن من الفنون للمبادىء التى تقترب من التكعيبية ») .

كان عزرا باوند يحيط فى صباه بالنظرية التكعيبية ، كما يدل على ذلك كتابه غوديه ــ برزسكا ، الذى نستشف منه أن الشاعر كان يلم إلماما تاما بطبيعة الثورة الفنية التى أحدثها الرسامون فى عصره . وكان يدرك أن التجديدات الفنية التى أتت بها التكعيبية تفصح عن ثورة ، لا فى الأداء فحسب ، بل فى المبادىء النظرية نفسها .

فالتكعيبية التى استحدثها (بيكاسو) و (براك) ، والدوامية (أو الآلية المستقبلية) التى تنتمى إليها لوحات (لويس) و (غوديه) ، تشكلان انفصالاً عن التقاليد الفنية بحيث يتعذر وصفهما بالانطباعية الجديدة ؛ وذلك ــ فى الحقيقة ــ لأن هذه اللوحات تعتمد على أشكال وهياكل فنية جديدة كل الجدة .

يقول باوند « إن تنظيم الأشكال الفنية يتطلب نشاطا أكثر إيجابية وإبداعية من محاكاة الضوء الساقط على كومة من القش » . وفى حين كان الانطباعيون يحاكون صور الطبيعة كما تتراءى لأعينهم ، « أى الضوء الساقط على كومة القش » ، أصبح المحدثون يحاكون عملية الإدراك الحسى نفسها ؛ وبهذا يعيدون تعريفها . فاللوحة التكعيبية لا تصور شيئاً ثابتاً فى الواقع المحسوس ، بل « عملية » إدراك هذا الشىء ؛ وهى تقابل بين عنصر المحاكاة وعنصر التجريد ، فتعبر عن التفاعل الديناميكى بين المعطيات البصرية والذهن التجريدى . وكذلك كان باوند على إحاطة تامة بالتحول المعرفىّ الذى حدث فى عهده إذ يقول :

> « ثمة نظرتان متناقضتان إلى الإنسان : أولاهما أن تعده الغاية التى تتجه إليها المدركات الحسية ؛ أى أنه لعبة فى أيدى الظروف ، أو أنه المادة التشكيلية التى تتلقى الانطباعات . وثانيتهما أن تعده قوة سائلة مضادة للظروف ؛ أى أنه قوة فهم وتجريد ، وليس مجرد طاقة على الملاحظة وعكس الانطباعات » .

Jessica Prinz Pecorino . Resurgent Icons: Pound's First Pisan Canto and the Visual Arts, **Journal of Modern Literature, Vol. Nine, Number. 2,May 1982 pp. 159/174.**

وتمشيا مع اتجاه الفنون التشكيلية فى ذلك العصر كان باوند يدرك الحاجة إلى اتخاذ أسلوب فنى لا يعتمد على المحاكاة ؛ فهو يقول فى الكتاب نفسه :

« ينبغى على الرسام أن يعتمد على العنصر الإبداعى ، لا عنصر المحاكاة أو التمثيل ، فى عمله . وينطبق هذا القول نفسه على كتابة الشعر ؛ فينبغى على الشاعر أن يستخدم الصورة ، لأنه يراها ويحسها ، وليس لأنه يستطيع أن يتوسل بها إلى تعضيد عقيدة ما أو نظام أخلاقى أو اقتصادى » .

والواضح أن باوند لم يكن يلتزم بهذه المبادىء دائما ، كما لم يكن قادرا على تطبيقها دائما على شعره . و (مارجورى بيرلوف) محقة فى قولها إن باوند لم يستطع تطبيق نظرياته النقدية فى شعره ، حتى شرع فى كتابة أناشيد مالاتستا ؛ ولو أن تلك النظريات قد تأثرت تأثراً عميقاً بالنظريات الجمالية للرسامين التكعيبيين .

وهكذا نجد أن باوند ــ فى أوائل كتاباته النثرية ــ يستعير الاصطلاحات من الرسامين لاستخدامها فى « توصيف » شعره ؛ فكان يطلق على « الصور الشعرية » اصطلاح « اللون الأولىّ » للفن الذى يمارسه ، بغية تأكيد قيمته التمثيلية (أى التصويرية الواقعية) . ولما كان يقول باستقلال « الموضوع الفنى » ــ (أى ما نسميه* بالعمل الفنى » فى أيامنا هذه) ــ ذهب إلى أن عناصره ينبغى أن يكون لها قيمة فى ذاتها . وهكذا انتقد باوند ما كان يعده « القيمة الإحالية » للرمز ، أى القيمة التى تتمثل فى إحالة القارىء إلى « معنى ضمنى أو مقصود » . وكان يميل إلى رفض الرموز ؛ لأنه كان يحس أنها تولى الأولوية لما « تمثله » ، لا لما « تقدمه » ؛ ومن ثم فهى تنسب قيمته إلى منطقة ما خارج نطاق التجربة المباشرة .

وكان التعريف الخاص الذى وضعه باوند للصورة الشعرية بمثابة إعادة تعريف للغة المجاز وفقاً للأهداف التى كان يرمى إليها ، وهى إخراج فن يعتمد التقديم لا التمثيل منهجاً . فإذا كانت قصيدة (وليامز) « الربيع وكل شىء » قد نجحت فى استخدام أسلوب « تقديمى » بالاستغناء عن لغة المجاز ؛ فإن باوند يحاول « إلغاء التجسيد » من المجاز بحيث يقدم من خلاله علاقات جديدة تقوم على الكناية . وهو يورد هذا النموذج للتدليل على ما يقول :

« إن شجرة الصنوبر التى يغشاها الضباب على التل البعيد تشبه قطعة مكسورة من درع يابانى » .

« وجمال الدرع ــ إذا كان جميلا على الإطلاق ــ لا يرجع إلى أى تشابه بينه وبين الصنوبر وسط الضباب » .

« وأيا كان الأمر فإن الجمال ــ إذا كان مقصوراً على الشكل ــ هو نتيجة للعلاقة بين « مسطحين » .

«وجمال الشجرة والدرع يرجع إلى أن سطحيهما ينطبقان بعض الشىء كل على صاحبه » .

وهكذا فإن باوند « يرفض تعريف شىء ما من خلال شىء آخر » ، ويؤكد كل ما يميز بين المشبه والمشبه به ، بحيث افتقر مجازه الشعرى إلى العمق ، واعتمد على التوتر الدائم بين « المسطحات » المختلفة المتداخلة . كما أن استخدام باوند لكلمة الشكل بوصفها مصطلحا نقديا ، يحول دون التفرقة بين شكل المجاز الشعرى وشكل القصيدة بصفة عامة ؛ ففى الحالتين نرى أن « الجمال نتيجة للعلاقة بين المسطحات » ؛ وذلك ــ كما يقول باوند ــ « لأن العلاقات أقرب إلى الحقيقة ، وأهم من الأشياء التى نقيم بينها هذه العلاقات » .

وثم عامل آخر وراء رفض باوند للرمزية ، ألا وهو تعريفه الصورة الرمزية بأنها ساكنة أو ثابتة ، وذلك فى علاقة ما بمعنى سابق عليها ، فى حين نجد أن علم المعرفة الذى يستند إلى الظواهر يتطلب منا أن نتصور واقعا متغيراً ديناميكيا ، لا يمكن التعبير عنه إلا بالفن المتغير الديناميكى . وهكذا فإن باوند يعرف الصورة بأنها بؤرة تغير ونشاط ؛ وجميع المصطلحات التى يستخدمها لوصف الصورة تؤكد طبيعتها الديناميكية . فهو يقول مثلا إن لها « دلالة متغيرة » ، وإنها « تركيب ذهنى عاطفى معا » ، وإنها « دوامة » للطاقات المتحركة .

ويناقش باوند فى كتابه **ألف باء القراءة** تعريفه الأول للتصويرية ، ليبين أن الجمهور قد أساء فهمه إذ يقول :

« ثمّ جماعة ينشدون التبسيط ، فهم يقبلون على أقرب المعانى وأيسرها ، ظانين أن الصورة هى الصورة الثابتة وحسب . فإذا لم يستطع المرء أن يدرك أن التصويرية ــ أو « الفانوبيا » (أى صنع الصور) ــ يتضمن أيضا الصور المتغيرة ، كان عليه أن يلجأ إلى تقسيم لا داعى له فى الواقع بين الصورة الثابتة والفعل أو العمل » .

وقد استقى باوند اهتمامه بالإمكانات الديناميكية للصورة من الأساليب الفنية للدوامية والتكعيبية ؛ فهذه الأساليب تعتمد على التقابل بين عناصر متميزة ومنفصلة ، فى إطار علاقات ديناميكية متغيرة . وقد قال (غوديه) فى معرض حديثه عن فنه :

« هذه أشكال صور محدودة ــ ينتظمها إطار عام دائم الحركة » . وكذلك فإن العناصر الثابتة فى اللوحة التكعيبية ينتظمها « إطار عام دائم الحركة » ؛ حيث نرى المسطحات والخطوط تتشابك وتتفاعل لتخرج « تنظيما » . للسطوح » يتسم بالتوتر الديناميكى . وقد كان هذا التأكيد للخصائص الديناميكية للفن من وراء اهتمام باوند باللغة الصينية ؛ « لاعتمادها الكبير على الأفعال » ، وعلى الحرف التصويرى (الإيديوغرام) الذى « لا يفصل شكلاً بين الشىء والفعل » . وقد زاد هذا من إعجابه بلوحات (لويس) ؛ وهو يفسر لنا إعجابه بلوحة (غوديه) المسماة « رأس هيراطيقية » ؛ إذ وصفها قبل أن ينتهى منها الرسام بأسبوعين بأنها « حركة » ، لا « سكون » . يقول باوند « إن الإنسان الكامل لابد أن يهتم بالأشياء النامية المتغيرة أكثر من اهتمامه بالأشياء الميتة أو المحتضرة أو الثابتة» .

ومن ثم فقد كان اهتمام باوند ينصب أساسا على التركيبات السطحية التى تجسد الحركة والنشاط والتغير والتحول . وكان يقارن بين الطاقة الكامنة فى الشعر والطاقة الكهربائية قائلا :«إذا تقابلت ثلاث كلمات أو أربع تقابلاً دقيقاً أصبحت قادرة على إشعاع . . . طاقة كبرى » . ومثلما نرى فى لوحة تكعيبية تعتمد على « القص واللصق » ، تنبع الطاقة الديناميكية للفن من « العلاقات فيها بين »

العناصر ، ومن التقابل بين التفاصيل البصرية واللغوية المتمايزة ، بل التى تتسم أحيانا بالتناقض فيما بينها .

يقول باوند فى معرض إشارته إلى فنانى مذهب الدوامة : « لقد أيقظوا إحساسى بالشكل » ــ ولا شك أن شعر باوند يفصح عن تأثير هؤلاء الفنانين على مستوى الشكل والبناء . وهكذا فإن أسلوب النشيد رقم ٧٤ وبناءه يحققان الأهداف الشعرية التى حددها باوند قبل كتابته بثلاثين عاما ، استجابة للفنون البصرية . فالنشيد شبيه أشد الشبه بلوحة تكعيبية (تركيبية) ، ولكنه يبين أيضا إلى أى مدى ذهب باوند فى تجاوزه للتقاليد الجمالية الحديثة .

وعندما انتهى باوند من كتابة أناشيد بيزا اضطر إلى كتابة رسالة إلى الرقيب دفاعا عنها ؛ إذ كان الرقيب يتوجس خيفة ــ شأنه شأن كثير من القراء ــ من أن تكون القصائد شفرة سرية ذات رسالة خبيثة . ولكن الشعر لا يتضمن أية معان خبيثة فى الحقيقة ؛ بل لا يتضمن « عمقا » فكريا يتطلب الكشف عنه . وإذا كان النشيد رقم ٧٤ يقدم إلينا ألوانا منوعة من الثيمات والموضوعات فليس منها فكرة واحدة « تُنظِّم » النشيد بصفة عامة ؛ وليس هناك موضوع أهم من التفاصيل الدقيقة نفسها ، وعلاقاتها المتغيرة . ولما كان باوند يقدم حشوداً من « الحقائق » والشذرات المتناثرة والحروف المرسومة والعبارات ، فإن القارىء الذى ينشد معانى أعمق منها سيجد أن المعانى تتغير بسرعة تقترب من سرعة تغير الصور نفسها .

وباختصار ، هل نبحث عن عمق أكبر أو أن هذا هو القاع ؟ وثيمات الأناشيد تشبه العناصر التمثيلية للفن التكعيبى فى أنها تخضع للتكوينات السطحية المتغيرة . ومن ثم فإن النقلات الفجائية لمنطق الحديث ، والفجوات المتقطعة ، والمساحات الخالية على الصفحة المكتوبة ، تضطر القارىء إلى الوعى بأسلوب حركة اللغة ، والوعى بالربط والفصل بين الصور ، حين تذوب فكرة فى فكرة ، ثم تنقطع تماما .

وفى حين تتعرض القصيدة للتغير الدائم ، نجد أن ثمة عاملا يوحد بينها ، ألا وهو الشاعر ، الذى يبصر ويتذكر ويجمع الحقائق المتباينة من وعيه . « لقد سطع الضوء ، فالدراما ذاتية تماما . . . » .

أى أن القصيدة تعرض الحياة الواعية للشاعر فى حالة تغير دائم « درامى » . ويقول فورست ريد « الابن » إن القصيدة هنا « رحلة كبرى » ترسم أبياتها خريطة تمثل عمليات التفكير المتغيرة للشاعر : « الدورة الكبرى تأتى بالنجوم إلى شواطئنا » . ورسم الخريطة مهم ، ليس لأنه يتبع خطة محددة ، أو حقيقة كبرى ، أو ثيمة غلابة مهيمنة ، ولكن لأنه يمثل سجلا صادقا أصيلا للتجربة الفعلية . فالخريطة هنا تسجل اكتشافات باوند فى عملية كتابة الشعر . ويقول باوند فى كتابه غوديه ــ برزسكا (ص ٤٠) :

« ربما كان كل عمل عظيم عملاً « تجريبياً » وبعض التجارب تنتهى « بالاكتشاف » ، ولكنها تجارب أولا وأخيراً » .

ويدور النشيد حول إدراك أشكال جيلة وإبداعها واكتشافها فى التجربة المباشرة للشاعر ، وذلك فى إطار الفيض المتقطع للشعر ــ وهو فيض أحيانا يبعث على الأسى :

ليست الفردوس مصطنعة
ولكنها على ما يبدو متقطعة

فهى لا توجد إلا فى شذرات غير متوقعة ، وسجق ممتاز .

ويشترك النشيد ٧٤ مع سائر الأناشيد الأخيرة فى التمزق الشديد . ومثلما نرى فى اللوحات التكعيبية يدخل مسطح فى مسطح آخر بحد قاطع كالسيف . وترى الأبيات تضرب يمنة ويسرة مترددة بين التأملات التجريدية والانطباعات الحسية المباشرة والذكريات المستدعاة من حياة باوند نفسه ومن قراءاته . ويقع التمزق المكانى الزمنى مع كل « إحالة » (إلى شىء خارج القصيدة) ومع كل انتقال مفاجىء إلى لغة أجنبية .

وتحقيقا لغاية باوند من كتابة فن « تقديم » (لا محاكاة) فإنه يهيل التفصيلات بعضها فوق بعض ، ويقدمها دون تعليق أو شرح . وهو يقدم الحقائق الصريحة جنبا إلى جنب دون روابط (مثل حروف العطف) حتى تشكل « فيلقا من الأشياء المحددة » « مستركواكنبوس أو كواكنبوش » ــ « خيلاء السيدة تشيتندن » ــ « محل موكان » ــ « نفق الشارع رقم ٤٢ » . إن أسماء الأشخاص والمطاعم وسعر الخوخ ومشاهد أمريكا وأصواتها تأتى إلى الذاكرة فى صورة شذرات ممزقة :

هكذا تعمل الذاكرة ؛ إذ تعود التفصيلات إلى
الذهن فى صور
مختلطة ممزقة مضطربة .

والنشيد يقدم حشدا من الحقائق والارتباطات التى تبدو ممزقة . ومثلما يثب ذهن باوند من شىء إلى آخر ، يتواثب الشعر فى القصيدة ، وهى وثبات فى الزمان والمكان لا يقدر عليها إلا الذهن :

أسد تورفالسن وطير باولو
ومنها إلى قصر الحمراء ، وساحة الأسود
وبهاء الملكة لنداراجا .

إن باوند يستخدم أسلوب « التركيب الفوقى » (أى وضع الصورة فوق الصورة) ، أو « التطعيم الحضارى » (بمعنى وضع صورة حضارية فوق صورة) بحيث يقيم علاقة ما بين الصور المتنافرة بجامع الشبه بين خصائصها المشتركة ، مثل اللون أو الصوت أو الموضوع . وهكذا فإن النشيد لا تنتظمه ثيمة واحدة متجانسة ، بل عدة « وحدات نمطية » من التفصيلات التى يتصل بعضها ببعض . فمثلا نجد أن الإله الوثنى الذى يسمى (وانجينا) فى أستراليا يوضع فى مواجهة (أوديسيوس) ثم فى مواجهة وان جن « المثقف » الصينى . كما أن مجموعة الصور برمتها ــ أو ما يسميه باوند بالوحدات النمطية ــ تعتمد على العلاقة بين الأصوات اللفظية ، على أساس أن إخراج هذه الأصوات جزء من التراث الشفاهى . ودلالة الصور ترجع إلى الشاعر نفسه ، الذى يظل حبيسا ــ من ناحية ما ــ لأنه يتفوه بأكثر مما ينبغى . وتقول (كريستين بروك ــ روز) إن شبكة الصور شبكة سطحية فحسب ، ولا يقدم باوند من خلالها أى ثيمات عميقة ، كما أنه « لا يحاول إقامة الحجة ، أو أن يثبت أى شىء . . . بل يريد فحسب أن يقدم حقائق » .

وهذه الوحدات النمطية نفسها تتعرض للتغير الديناميكى الدائم . فأسلوب « التطعيم الحضارى » الذى يتبعه باوند يمكنه من وضع

(اكتابان) جنبا إلى جنب مع (واجادو) بوصفهما صورتين من الصور المرتبطة بالمدينة المثالية ، وبالماضى الذى يموت ويحيا . ويشترك هذا النمط من الصور فى الحركة مع (وضد) صور مستقاة من الأساطير والدين ، ترتبط جميعا بالبعث والإحياء والخلود . وباوند يقيم هذه الوحدات من شذرات موزعة فى أرجاء النشيد ، بحيث تكتسب كل صورة دلالة جديدة كلما قوبل بينها وبين غيرها . فمثلا نرى أن ثيمة التجدد والإحياء تتخذ مكانا ثانويا بالنسبة للعلاقات التى تستطيع الصور توليدها فى القصيدة .

وإلى جانب ذلك نرى أن ما تقوله القصيدة عن إمكان التجدد والإحياء تتناقض تناقضا مباشرا مع شكل القصيدة نفسها ؛ إذ إن التمزق الذى تتسم به يوحى بأنه من المحال إعادة بناء الماضى :

أعيد بناء المدينة أربع مرات ــ (هو فاسا)
(غاسير) (هو فاسا) ــ خائن لإيطاليا
أنا لا أستسلم ولا أسلم الإمبراطورية ولا المعابد
فى صيغة الجمع
ولا الدستور ولا مدينة (ديوسى) . . .

فالقصيدة توحى بأن « إعادة البناء » تعنى الحفاظ على شذرات الماضى واستخدامها فى صنع تشكيلات جديدة . ويتناول باوند الشذرات التاريخية كأنها « قطع من الماس » انتزعت من الحلى التى ركبت فيها ، ثم يدرجها فى الفسيفساء التى يصنعها (بطريقة القص واللصق) . إن « التفصيلات المضيئة » الصريحة المستقاة من الماضى تقدم إلينا فى هيكل جديد يعبر عن عصر الشاعر ، ويشكل أنماطا سطحية دائمة التغير ، كأنها لوحة تكعيبية .

وإلى جانب هذا نرى أن التجميع السريع للتفصيلات المتباينة يحدث تغيرات جذرية فى « نغمة » القصيدة أيضا . فمثلا يضع باوند فى فقرة الرثاء صورا لا رابط بينها حتى تناسب موضوعا مماثلا تتناوله الفقرة التى تبدأ بالعبارة « هؤلاء الرفاق . . . » ولكن الفقرة بصفة عامة تعتمد فى تأثيرها على إقامة أنماط إيقاعية ونغمية ثم كسرها . فالبيت الذى يتكون من ثلاث تفعيلات يتلوه بيت من أربع تفعيلات ، ثم بيت من الشعر الحر (أى غير الموزون بالأوزان التقليدية) . وكذلك فإن باوند يقيم نغمة مأسوية حين يقتبس بيتا من قصيدة « الملاح » ــ وهو « السادة يعودون إلى الأرض » ولكنه يكسر هذه النغمة حين يلقى بفكاهة حركية :

وكان (جيم) المهرج يغنى :
« بلارنى ــ أدخلنى القلعة يا حبيبى
فإنك قد أصبحت الآن حجرا »

أو حين يسخر من مؤلف الأحياء والأموات :

وقد تُوُفّى (آمبر رايفز) ــ نهاية هذا الفصل
انظر مجلة تايم ــ عدد ٢٥ يونيو .

أو حين يقدم قطعة من (بايرون) :

أو (جبسون) الذى يحب الجواهر السوداء
و (مورى) التى تكتب روايات تاريخية
و (نيوبولت) الذى بدا عليه أنه استحم مرتين .

وفى بداية النشيد نشهد تغيرا يدق إدراكه فى النغمة الشعرية ؛ فهو يبدأ بالمأساة التى يشترك فيها الشاعر مع أبناء جيله جميعا ، ثم يتبع ذلك حشد من الأسماء ــ أسماء الشهداء السياسيين والدينيين : موسوليني ، مانس ــ ديوجينيس ــ ديونيسيوس (المسيح) وآخر ثلاثة فى القائمة يحولون بؤرة الفكرة من صور الموت إلى صور التجدد والحياة . كما أن البيت الذى يقتبسه من قصيدة ت . س . إليوت « الرجال الجوف » ، وإشارته إلى المدينة المثالية ، يدلان على التحول عن « مأساة الحلم » إلى إمكان البعث وإعادة البناء .

وكثيرا ما نجد أن انعدام الترابط لا يجعلنا نحس بالتغير الجذرى فى النغمة الشعرية . ففى الفقرة التالية يقيم باوند « تركيباً فوقياً » من عدة عناصر متباينة :

وحورية (هاغورومو) جاءتنى
مثل هالة على رأس ملاك
يوما ما كانت السحب على شاطىء (تايشان)
أو فى بهاء الغروب
والرفيق المبارك لا هدف له
دموع فى بركة الأمطار عند المساء

إن الأبيات تقفز من الأرواح التى تبعث بالتسرية والعزاء فى المسرح اليابانى ، ومن الملائكة التى صورها فنانو عصر النهضة ، إلى بهاء الطبيعة . وعلى الرغم من وجود حرف العطف (الواو) تقدم إلينا فجأة صورة للمعاناة الإنسانية واليأس . كذلك فإن عدم استخدام باوند للضمائر يجعل الشعر غامضا كل الغموض ــ من الذى يبكى فى بركة الأمطار ــ الرفيق أم الشاعر نفسه ؟

وهكذا نرى على أحد المستويات أن التغيرات المستمرة فى النغمة توحى بالتذبذب فى الحالة النفسية للشاعر نفسه . إن الحالة تتغير من بيت إلى بيت ، مع تأرجح باوند بين الثبات الروحى واليأس . ويحيط به فى الوقت نفسه حوريات وعبيد :

رجل غربت عليه الشمس
وهبت الريح عليه مثل الحوريات فى وهج الشمس
ولا يعرف الوحدة مطلقا
بين العبيد الذين يتعلمون الرق . . .

وفى إخلاص وتواضع ينشد الصفح « اغفر لى حتى يغفر لى الجميع » .

(كوانون) هذا الصخر يبعث على الرقاد
لأن هذا الصخر يهب الرقاد
فهو يستكين ولا يتحرك

أما الشاعر فهو ينشد السكينة ، وينشد السلام فى عماء هذا العالم برغم عدم استكانة ذهنه . وأحيانا نرى ومضات بصيرة نافذة :

خيط ضوء مشدود نقى
حبل الشمس ، الذى لا تشوبه شائبة .

أو نرى صورة للجمال فى لحظة سكينة « العيون الرقيقة الهادئة التى لا تلقى نظرة احتقار » . ولكن هذه شذرات متقطعة وسط حشد من الصور والانطباعات التى تتزاحم على ذهن باوند فى « النفوس الحية العظيمة القادمة من الخيمة التى يحكمها (تايشان) » .

وتتغير نغمة النشيد ، لا لأنها تعكس التغير فى مواقف باوند

وانطباعاته فحسب بل أيضا لأن الزاوية التى يبصر منها مادته تتغير باستمرار . فالنشيد عبارة عن تركيب غير متجانس من ذكريات باوند وأحاسيسه ، ولكنه يتضمن أيضا تركيبات من الأصوات القادمة من عدة أزمنة وأماكن « صاح الحارس خذ هؤلاء الجنرالات جميعا . . . » . والشذرات التى سمعها (سناغ) فى السجن تحت عيون قوات الأمن تأتى إلينا بكل الطاقة التى تفجرها العبارات العامية « (كام لُكَّمية كده/شوف باقول ايه واعمل ايه) » ــ هذه اللغة الدارجة ، والأغانى والشتائم ، تحتل مكانا لا ينكر فى النشيد ، بما فى ذلك اللهجة المحلية التى يتكلم بها المستر إدواردز « فى العنبر رقم ٤ ــ حيث يرقد فى طيبة وخير » . أما الأصوات الحاضرة فترن فى الآذان كأنها (ومضات) من الصوت ، فى مقابل الأصوات الآتية من الماضى الذى يتذكره باوند أو يتخيله : « هذه رومانسة ــ نعم نعم ــ بالتأكيد . . . » . ويقدم باوند أنماط التحدث فى الحياة الواقعية بتغيير حروف بعض الكلمات ، واللجوء إلى الاختصارات ، واختراع كلمات جديدة ، بحيث توحى العبارات المبتورة والجمل الاعتراضية بأنها مكتوبة بطريقة الاختزال .

وللدلالة على التمزق المكانى والزمانى فى شتى أجزاء النشيد ، يكفى أن نعرف أن كثيرا من العبارات تخرج من سياقها التاريخى وتندرج فى سياق القصيدة الجديد . وأحيانا نرى صوتا يجاور صوتا آخر ، آتيا من مكان وزمان يختلفان عنه كل الاختلاف . وهكذا نجد أن كلمات « حكمدار » غاردون تذوب فى كلمات دوقة من القرن السادس عشر ، فى حين تتعارض كلماتها مع صوت الشاعر نفسه :

قال نيكوليتى « المرأة »
« المرأة »
« المرأة » !
«لماذا ينُبغى أن أستمر ؟ »
« إذا سقطت ــ قالت بيانكا كابيللو ــ »
« فلن أقع على ركبتى »
فإذا قضى الإنسان يوما واحدا فى القراءة
استطاع أن يحصل على المفتاح

إن كلمات بيانكا ذات « دلالة متغيرة » ؛ وقبل كل شىء تعود أهميتها إلى أنها شذرة مقتطعة من زمن مختلف ، وضعت فى هذا السياق فى القصيدة . ولكن (بيانكا كابيللو) هى أيضا « المرأة » ؛ ومن ثم فهى أيضا إحدى النساء المثاليات فى عين باوند . أضف إلى هذا أن كلماتها تشير بصورة حادة إلى موقف باوند حينما كان ــ كما يقول ــ « غارقا فى سجن الجيش » . الصوت صوتها لا شك ، ولكنه يتداخل مع صوت باوند بصورة ما ، فكأنما باوند نفسه يقول « لماذا ينبغى أن أستمر ؟/إذا سقطت/فلن أقع على ركبتى » . وثم علاقة بين بيانكا والشاعر على مستوى آخر ؛ فلقد ماتت مسمومة . وباوند يصور نفسه فى صورة من وقع ضحية العقاقير المخدرة للساحرة (كيركى) ، وأنه بذلك أحد سجنائها .

وهكذا فإن التفصيلات الثابتة الصريحة التى يضعها الشاعر جنبا إلى جنب فى ثنايا النشيد تكتسب ديناميكية من علاقاتها المتغيرة . وتبين الصورة التالية كيف تنجح « حقيقتان » ــ كل منها كناية ــ فى الإيحاء بالحركة بل مرور الزمن .

سحاب فوق الجبل   جبل فوق السحاب

إذا نظرنا إلى كل منها على انفراد وجدناهما ثابتين ولا شك . أما إذا نظرنا إليهما معا وجدنا أن السحاب يتحرك أو أنه قد تحرك بالفعل . وشبيه بهذا ما نراه فى « الوحدات النمطية » التى تتحرك على الدوام بحيث يقدم كل تقابل بين الصور نمطا جديدا من أنماط العلاقات . وهكذا يشبه باوند سجنه بحظيرة الخنازير فى جزيرة الساحرة (كيركى) ، وبسفينة على ظهرها العبيد ، ثم بسجن المسيح . وبعد ذلك تتغير شبكة العلاقات تغيرا كاملا :

كيركى ــ صَهٍ !
ولكنْ سمٌ زعافٌ يجرى
فى كل عروق الإمبراطورية
وما دام فى أعلاها ، فلا بد
أن يجرى إلى أسفل ، فيسرى فيها جميعا .

ويستعين باوند بعبارات من هوميروس (ملحمة الأوديسا ــ ١٠/٢١٣) ومن (وبستر) (دوقة مالفى) بحيث تتوسع دلالات الصور فلا تقتصر على وضعه الحالى ، بل تعبر أيضا عن نظرياته الاقتصادية ؛ فالربا سم زعاف .

والقارىء يسعده ــ مثلما يسعد الشاعر ــ أن يلحظ التغيرات التى تمر بها الصورة الواحدة ؛ فالتفصيلات لا ترتبط أبدا بأشياء ذات دلالة « نهائية » أو ثابتة بحيث يتم الربط بينها وإحكام العلاقات :

وحينما وهبت فراشة خضراء جديدة يوم الأحد
زمردية ــ بل أفتح لونا من الزمرد ــ
فقدت مروحتها اليمنى
وجدت هذه الخيمة قد مدت لى و (تيثونوس)
الذى يأكل قلب الأعناب .

ففى سياق النشيد بصفة عامة لا تكتسب صورة المروحة اليمنى ــ أى الجناح الأيمن ــ للفراشة أى دلالة خاصة ؛ ولا أهمية لتشبيه الحشرة (النطاط أو الفراشة) بمن ذكره فى النص (تيثونوس) . ولكن الإشارات الأسطورية إلى التحولات الطبيعية (أو مسخ الكائنات المستمر) ترجعنا إلى الفراشة الخاصة بالشاعر ، وتحولاتها داخل القصيدة نفسها . والصور تتخذ شكل الكناية دون أن يسود مشبه به على مشبه ، أو العكس ، كما أن الصور لا يشرح بعضها البعض ، بل تزيد وتضيف إلى بعضها البعض . والنتيجة أن باوند يصف الشىء من عدة زوايا ، أى من منظور متغير . فهو يقدم إلينا بوصفه حيواناً (النطاط) ومادة معدنية وآلة (مروحة الطائرة) ، وشخصاً أسطورياً (تيثونوس وديونيسيوس ، الذى يأكل قلب الأعناب) ، وبوصفه أيضا صوتاً مجرداً ــ كما يوحى اللفظ بالإنجليزية وهو Katydid .

وأخيرا فكما نفعل إزاء اللوحات التكعيبية ، إذا كان لنا أن نستخلص أى معنى من حشود التفصيلات التى يقدمها هذا النشيد فينبغى علينا نحن القراء أن نقيم العلاقات اللازمة بينها . فالقصيدة زاخرة بالفجوات النحوية ، وعلى القارىء أن يملأها . خذ هذا المثال (وما الحراس/عن الـ . .) . وأحيانا يقدم باوند المعلومات اللازمة فى موضع آخر من النشيد (رأىُ الحُرَّاس فى القادة) . وأحيانا يترجم العبارات المكتوبة بلغات أجنبية لفائدة القارىء فى النص نفسه أو يقدم

شروحاً وهوامش داخل النص (مثل « متريباردى ــ وزنا أو كيلا ») . ولكن الفجوات اللغوية والمنطقية تسود القصيدة بحيث لابد أن يشارك القارىء مشاركة إيجابية فى قراءة النشيد ٧٤ ؛ إذ بدون المعلومات المستقاة من المصادر الخارجية تضيع العلاقات بين الصور (وانجينا ــ وان جن) . والحقيقة أن الشعر يريد من القارىء أن يرجع إلى المصادر التى اعتمد عليها الشاعر ، لا لأنها تفسر لنا النص ، ولكن لأنها تزيد من معرفتنا بأنواع الأنماط والعلاقات التى يقيمها باوند .

ولكن استخدام باوند لهذه المصادر يفرق بين أسلوبه والأسلوب التكعيبى . فإذا كان بناء النشيد رقم ٧٤ يتمشى تماما مع النظرية التكعيبية فإن باوند يجعل هذه المصادر نفسها الموضوع الذى يتناوله بطريقة تختلف كل الاختلاف عن طرائف التكعيبية . وينبغى أن نمعن النظر فيما يقوله (هيوكنر) فى هذا الصدد :

« إن بيكاسو ينزع إلى تحطيم النموذج الذى يحاكيه كأنما ليقول لنا:هذا هو ما ينتهى إليه فى لوحتى » . أما باوند فهو يعيد بناء النماذج بحيث يظهر احترامه لها ، وبحيث تظل كاملة ، فلا يمكن لغيرها أن يحل محلها . وربما كان هذا معناه أن بيكاسو أقلع عن التكعيبية ، فى حين كان شعر باوند ــ بدءا من قصيدة لوسترا حتى آخر الأناشيد ــ أطول تطبيق فى أى فن من الفنون للمبادىء التى تقترب من التكعيبية » .

يقول (كنر) فى موضع آخر إن الحركة البدائية فى الفن (أى تبنى أشكال فنون الإنسان الأول) كانت القوة المحورية فى تطور التكعيبية ؛ إذ وضع بيكاسو مبادىء الفن الأفريقى وملامحه فى مقابل الفن الأوربى أساسا ، لأن التقاليد الأوربية قد غدت تقاليد بصرية « بأكثر مما ينبغى » ــ أى تعتمد أكثر مما ينبغى على المحاكاة . ويصف (ماكس كوزلوف) النماذج التى وضعها بيكاسو نصب عينيه قائلا :

« لابد لنا إذا أردنا فهم التكعيبية أن نتذكر أن بيكاسو فنان يرى أنماط ترابط واتصال بين الفنون التى تنتمى إلى ثقافات وعصور تختلف اختلافا بينا . إنه فنان قادر على إيجاد اللحظة الحاضرة عندما تنجح لغة الشكل التى يطمح إليها فى العثور على اشتقاقات متبادلة فى فن الرومانسك الذى ازدهر فى قطالونيا ، أو فنون وسط إيطاليا (أتروريا القديمة) وشبه جزيرة أيبيريا القديمة ، وأرخبيل سيكلاريس (اليونان) ، أو فنون بابل وآشور وغرب أفريقيا . فهو يقبل فنون ما قبل التاريخ ، والفنون القديمة ، والبدائية والساذجة ويحييها . . . » .

ومع أن هجوم باوند على الرمزية لم يكن يتسم بروح التمرد والثورة التى اتسم بها هجوم بيكاسو على تقاليد الفن الغربى ، فقد كانت جهوده لتوسيع قاعدة التأثير التاريخى على الفنون المعاصرة تتمشى تماما مع التيارات السائدة فى العقد الأول من هذا القرن (وكان دائما ما يدعو إلى كتابة « أدب عالمى ») .

كذلك مهد التكعيبيون الطريق لاستيعاب عناصر من الفنون الأخرى فى فنهم ؛ فالتركيبات التكعيبية (القص واللصق) يمكن أن تتضمن قطعة من نوتة موسيقية (براك وبيكاسو) أو قصيدة لأحد المعاصرين (غريس وريفردى) . ولا شك أن إدراج شذرات من أعمال الفنانين الذين يستخدمون وسائط فنية مختلفة (سمعية أو بصرية أو لغوية . الخ) يمثل عنصرا مهما من عناصر الفن التكعيبى .

واختلاف باوند عن التكعيبيين اختلاف فى الدرجة والأسلوب الفنى فحسب ؛ فقد تجاوز باوند الأسلوب البدائى الذى اتبعه بيكاسو (والذى كان يستخدمه على مستوى البناء والشكل فحسب) ، بل تجاوز أسلوب (غوديه) ، الذى يعتمد على التأثيرات التاريخية المنوعة ؛ وأصبح يدخل فى موضوعاته الفنية عناصر من ثقافات شديدة التباين . ولذلك نرى أن نطاق موضوعاته ومصادره أكثر تعقيدا وتنوعا من نطاق أى من معاصريه ، كما يبدو شعره مناقضا كل المناقضة للتكوينات التكعيبية البسيطة نسبياً ، أى التى تعتمد على الأشياء المستقاة من الحياة اليومية . إن شعر باوند « حافل بصور التاريخ » ؛ فهو يتضمن مصادر تاريخية منوعة ، يجعلها موضوعه الذى يتخذ فى بنائه هيكلاً حديثاً . ومن ثم يتسم فنه بالتعارض الزمنى بين الموضوعات . أضف إلى هذا أن باوند يطوع أحد المبادىء الأساسية للتكعيبية حتى يخرج فنا لا ينشد فحسب تجسيد النشاط الإبداعى ، بل يدور أيضا حول أنماط هذا النشاط . وقد طور باوند كثيرا من الأساليب الفنية التى استخدمها الشعراء والرسامون فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ؛ ولذلك فمعالجته لموضوعاته تشترك مع معالجة معاصريه من الرسامين اشتراكا أكبر مما نشهده فى بيكاسو . وإذا كان باوند لم يؤثر فى الحقيقة على الفنانين المعاصرين فهو ــ على الأقل ــ قد أرهص بمناهجهم الفنية .

انظر مثلا لوحة (بيرسيمون) التى رسمها (روبرت راوشنبرغ) ! إنها حلقة فى سلسلة تتضمن شذرات من لوحه (روبنز) المسماة (فينوس تتزين) . إن المصطلحات المستخدمة فى وصف أسلوب باوند تنطبق على هذه اللوحة ؛ إذ يستخدم (راوشنبرغ) أسلوب وضع الصور بعضها فوق بعض على القماش . وعلى الرغم من أن للصورة عمقا ينبع من المحاكاة ، فإنه عمق يضيع فى الخصائص السطحية للعمل بصفة عامة . والتركيبات التى يلجأ إليها (راوشنبرغ) تعتمد على الأسلوب « الفوقى » ، أى على وضع اللمحات الحضارية بعضها فوق بعض ، بحيث تخلق توترا بين الأزمنة التى تنتمى إليها كل منها ، وبحيث تكتسب المرأة التى تصورها اللوحة « دلالات متغيرة » . فعلى أحد المستويات نرى أنها فينوس ، ولكن الفاكهة الحمراء توحى بأنها صورة للمرأة باعتبارها طعاما شهيا ؛ وإلى جانب ذلك فإنها توحى بأسطورة أخرى لأنها تشبه التفاحة . وهكذا تصبح المرأة فى اللوحة فينوس وحواء معا ، ولكنها أيضا المرأة المعاصرة التى تغسل الأطباق (وهى موجودة فى أسفل اللوحة إلى اليسار) ، والتى تتولى الطبخ وتقديم الأكل (انظر كوب اللبن !) . ومشهد الشارع فى المدينة يضيف بعدا آخر إلى هذه المرأة ذات الوجوه المتعددة . فالتقابلات تتيح عدة طرق لفهمها ، وتُدخل فى هذا النطاق عدداً من الأساطير . وفى الوقت نفسه فإن جميع التفسيرات ثانوية بالقياس إلى الأهمية الكبرى التى تكتسبها أنماط الألوان وملمسها الذى تبرزه الفرشاة ، وأسلوب (راو شنبرغ) الذى يوحى بالتصوير الفوتوغرافى على لوح من حرير !

أضف إلى هذا أن القطعة المأخوذة من (روبنز) لا تقتصر دلالتها على « معنى المرأة » بصفة عامة ، بل تتعدى ذلك إلى ما تدل عليه اللوحة نفسها . فأولا نرى أن المرأة توحى بأن « لوحات راوشنبرغ تعكس البيئة الحضرية المعاصرة » . وثانيا فإن فينوس التى يصورها الرسام دائماً من الخلف ـ وفينوس بعد تعنى الجمال ـ تحتاج إلى مرآة ـ أى مرآة الفن ـ حتى تستطيع أن تظهر لعيوننا . وهكذا فإن المرآة ترمز للانعكاس الذاتى الذى تصوره اللوحة ، فاللوحة تتناول فن الرسم بقدر ما تتناول الحياة . وأخيرا فإن لوحة (راوشنبرغ) تؤكد قيمة لوحة روبنز حتى ولو كانت « تحطمها » ؛ لأن لوحة روبنز قد أصبحت مسطحة ، وتقطعت ، وأصبحت تقتصر على لونين . و (راو شنبرغ) يستخدمها فى لوحاته ليقابل بينها فى سخرية فكرية وبين عربات الترام ولوريات الجيش والبعوض ومظلات الهبوط من الطائرة . ومع ذلك فبرغم التفاوت الزمنى والسخرية ، برغم « التحطيم » والتكسير ، فإن (راوشنبرغ) لا يتعدى على معنى لوحة روبنز .

وإذا عدنا إلى باوند وجدنا أنه هو كذلك يقر بفضل أسلافه بما يشبه المفارقة ؛ أى أنه يكرمهم « تكريماً غير كريم » . وفى النشيد ٧٤ نجده يلهو ويلعب بما ينظر إليه نظرة القداسة الكاملة ؛ فهو يمزق الأعمال التى يعدها روائع خالدة ، ويقلبها رأسا على عقب ، ويعيد صياغة بعضها ، محاكياً إياها ، ساخراً منها ، بل يستخدمها بوصفها قطعاً من أزمنة متفاوتة ، ركبت تركيباً جديداً . ففى بداية النشيد يستخدم باوند سطراً من رواية (جيمس جويس) المسماة أوليس (عولس) ـ وهو « إن الحركات التى تحدث الثورات فى العالم تولد من الأحلام والرؤى فى قلب الفلاح على سفح التل » ـ كما يعيد كتابة الأبيات الختامية لقصيدة إليوت « الرجال الجوف » ، ويلهو بأسماء المؤلفين وعناوين كتبهم .

مات أمبر رايفز . . .
والمستر جيمس يحمى نفسه مع السيدة هوكسبى
كأنما هو إناء يحمى نفسه بعصاً يتكىء عليها . .

وهو يستعير العناوين ويستخدمها للتعبير عن « حقائقه » (ريمارك : « ليس فى الصديرى أى جديد » ، وبودلير « ليست الفردوس مصطنعة ») . وهو يمعن فى سخريته فيقتبس أبياتا من شعر الآخرين ويستخدمها فى أغراض مختلفة تماما . فعبارة إليوت « حتى أنتهى من أغنيتى » تصبح لافتة على « مصرف توماس » فى الصورة التى يرسمها باوند للأرض التى تخربت اقتصاديا . وهو يقتبس أبياتا للشاعرة (سافو) بعد أن يجعلها تتلعثم فى النطق . ويشير إلى امرأة رسمها « مانيه » (فى لوحة « بار » فى « الفوليه بيرجيه ») .

وعلى الرغم من أنه يبقى على شعرها الأحمر ، فإنه يجعلها ترتدى ثوبا من الدريكول أو اللانفيل . ترى هل كان من المحتمل أن يضيف باوند شارباً إلى لوحة (الموناليزا) مثلما فعل (ديشام) عام ١٩١٩ ؟ (لا ؛ فالمحتمل أنه كان سيجعلها تتزين بموضات كريستيان ديور) .

لا شك أن باوند يكرم أسلافه ، ولكنه يكرمهم بأسلوبه الخاص . وشعره يفصح لنا عن اعتقاده الراسخ بأن الفن تكريم ؛ ويبدعه المبدعون « لعبادة الأباطرة » و « باسم إله الفن » . وعمل الفنان هو بناء معابد لآلهة الفن (فالخمائل تحتاج إلى معبد كما يقول) سواء كان الإله هو (ديونيسيوس) ، أو (أفروديتى) ، أو (زرادشت) ، أو (أثينا) ، أو (ياو) أو ربات الفنون نفسها .

إذن لماذا يسود هذا التوتر وهذه المفارقة بين التوقير والسخرية ؟ ولماذا تظهر الصور التى يحييها صوراً ميتة ؟ ربما لأن باوند يحول القيمة من موضوع التوقير إلى عملية التوقير نفسها ، بحيث يصبح الآلهة التقليديون هم الأشكال ومظاهر الكيان الروحى ، وهم يتبادلون أماكن بعضهم البعضى فى دورة لا تنتهى :

إن (يو) لا يبنى أية آمال على (يهوه) . . .
(زراد شت) أصبح عتيقاً بالياً
إلى (جوبيتر) وإلى (هيرميز) حيث يعيش الكبير
لا أثر له إلا فى الهواء

و « لا أثر له إلا فى الهواء » لأن روح الآلهة مازالت باقية حتى حين تصبح بعض أشكالها الخاصة عتيقة بالية ممزقة مشوهة أو حتى محطمة . وكذلك فربما بقيت « الروح » فى الذهن -حسبما يقول باوند - لأن الذهن هو مكانها الوحيد . وهكذا فإن آخر صورة لأفروديتى فى النشيد تخرج إلى السطح من خلال « التغنى بالذهن البشرى » ، وإعادة بناء (واغادو) يجرى « فى الذهن الذى لا يمكن تدميره » . وحتى الأشكال الجميلة فى اللوحات المرسومة تحقق الخلود (« بالرسم الخالد ») ؛ لأن قماش اللوحة (« الأرض المستوية ») هو الذهن نفسه . وهكذا فإن إدراك الفن (أى إبداعه) لايعنى تقييم أحد المنتجات بل المشاركة فى نشاط ما .

جماليات اللون في القصيدة العربية

محمد حافظ دياب

ما الذى نقصده حين نتساءل عن جماليات اللون فى الخطاب الشعرى ؟
هل نقصد اللغة بما هى بنية من العلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية ، أم نبتغى الرؤية بما هى بنية أعمق ، تشفّ عنها اللغة أو تكثفها فى مجال علاقى متبادل بين الدوال اللونية ومدلولاتها ؟

يكاد الظن ينصرف إلى الرؤية لا إلى اللغة ؛ فالخطاب الشعرى أحد ممكنات اللغة وليس اللغة نفسها ، فيما تتضمن الرؤية ، وتدل على منحى استخدام اللغة ، وتشير إلى التجربة الشعرية بمعناها الشمولى .

ومنذ نشر هوجو ماجنوس H . Magnus كتابه الذى يحمل عنوان «التطور التاريخى لمعنى اللون» The Historical Evolution for the Meaning of Colour عام ١٨٧٧ ، والخلاف مستمر بين الدارسين والنقاد حول مصداقية وتكنيكات توظيف الدوال اللونية فى الأدب(١) .

فمن ناحية ، هناك سارتر J.P. Sartre الذى فرق تفريقا قاطعا بين الأدب والفنون ، على أساس أن : «العمل فى الألوان . . غير التعبير بالكلمات ، نظرا إلى أن هذه الألوان . . ليست علامات ؛ لأنها لا تردنا إلى أى شىء خارج عنها . صحيح أنه ما من إحساس إلا وتداخله دلالة ، ولكن المعنى الصغير الغامض الذى يسكن اللون . . لا يعد أمرا ذا بال»(٢) .

ومن ناحية أخرى ، ثمة فرع متنام للتاريخ الثقافى يطلق عليه مبحث «الإيقونولوجيا» Iconology ، يقوم على دراسة أنماط التشكيل المسيطر Gestalt بين الآداب والفنون ، مثل الشعر والرسم ، والموسيقى والعمارة ، وإن اقتصر ـ على ما يقول رائده إروين بانوفسكى E. Banovisky ـ فى دراسة موضوعه على التراث الإغريقى والرومانى ؛ لأن : «اتصال الموضوعات بعضها بالبعض الآخر هو المبدأ الرئيسى الذى يقوم عليه هذا العلم . أما الصدع والانقطاع فى تاريخ التراث التقليدى ، فيقعان خارج نطاق أبحاث عالم الإيقونولوجيا ، كالحال فى كل التعبيرات عن الحضارات التى لا تدعمها وثائق أدبية وفيرة»(٣) .

بعد بانوفسكى ، تابع كل من فريدريك ماتز F. Matz ، وجويدو فاينبرج G. Weinberg دراسة العلاقة بين الشعر والفنون البصرية ، فتحدثا عن علاقة الشعر الهوميرى فى القرن الثامن قبل الميلاد ، بالأشكال الهندسية التى رسمت على الزهريات فى العصر نفسه ، عن طريق محاولة اكتشاف نمط التشكيل المسيطر على كليهما(٤) .

وعلى الدرب نفسه ، طور مؤرخ الفن السويسرى هنريخ ولفلن H. Wolfflin فى عام ١٩١٥ دراسة مقارنة للشعر والرسم الإيطالى فى القرنين الخامس عشر والسابع عشر ، استفاد منها بندتو كروتشى Croce فى عام ١٩٢٦ فى صياغة نظريته حول «الرؤية المجردة» .

وثم محاولات حديثة يقوم بها وندى شتينر W. Steiner فى «نظرية العلامة» Sign Theory ، وماير شابيرو M. Schapiro ، وماكس بنس M. Bence حول «نظرية العموميات الدلالية» Semantic Universals .

وفى إطار الدراسات الأنثروبولوجية ، تعددت كذلك المحاولات لدراسة العلاقة بين دوال اللون وتوظيفاتها التشكيلية والأدبية فى إطار الثقافة السائدة ، وأثمرت عددا من المباحث ، تعد «الأنثروبولوجيا

المعرفية، Cognitive Anthropology أحدثها ، ويندرج فى منظومة موضوعاتها مجموعة الطرق التى يبدع بها أعضاء الجماعة نتاجاتهم التشكيلية والأدبية من خلال دوال لونية معينة ، بواسطة التحليل الدلالى Semantic Analysis لهذه الدوال ، بوصفها مكونات ثقافية Components، ومحاولة اكتشاف مدلول عناصر تلك المكونات ، واستخداماتها فى الأنساق الفنية المختلفة(*) .

وفى مجال الدراسات اللغوية ، هناك جهود جمع وتصنيف للدوال اللونية على مستوى الحقل الدلالى Semantic Field؛ وقد اقتصرت على الخطاب اللغوى .

ومن وجهة نظر المتلقى ، حاول عالم النفس الإنجليزى إدوارد بلا E. Bullough فى أوائل هذا القرن بحث : «تلك المسألة (العقيمة) . . مسألة ما إذا كان ثمة ألوان معينة سارة بذاتها وعلى نحو شامل» ، فقدم تصنيفا لأنماط من استجابة المتلقى لجماليات اللون ، أطلق عليها : الترابطى Associative، والفسيولوجى Physiological، والموضوعى Objective، ونمط الشخصية Character(٦) .

النمط الأول (الترابطى) ، ويعنى به إدراك اللون مصحوبا بفكرة أو صورة لموضوع معين مر بالتجربة فى الماضى . وهو ترابط على نوعين : مندمج ، يكون فيه للترابط نغمة انفعالية قوية خاصة به ، تتميز عن نغمة الإحساس باللون ذاته ، مما يترتب عليه فقدان اللون لمركزه فى الوعى ، وهو ما يعنى أنه غير مشروع جماليا ؛ والثانى ، غير مندمج ، لا ينفصل فيه الترابط عن إدراك اللون ، بل يندمج أو يذوب فيه ، وهو ما يجعل نغمة الإحساس به تقوى ، ومتلقيه يحافظ عليه بحرص ، بل يضفى عليه حيوية ودلالة .

والنمط الثانى (الفسيولوجى) ، يحكم على اللون من خلال الأحاسيس الشخصية التى يثيرها ، كالبرودة ، والخمول ، الخ . .

ويعتمد النمط الموضوعى فى استجابته على تحليل خصائص اللون ، من حيث معيار نقائه Le facteur de pureté .

أما النمط الأخير (نمط الشخصية) ، فيتخذ فى استجابته صبغة خارجية ، تعتمد على صفاته : فالأحمر صريح ونشيط ، والأزرق متحفظ وتأمل الخ . .

وفى النهاية ، يجيب «بلا» على تساؤله بالقول إنه : «لا يمكن وضع قاعدة قارة بشأن القيمة الجمالية للون بوجه عام»(٧) .

* اللون والفضاء الشعرى :

وامتدادا لدأب النقاد على استجلاء المحاور الدلالية لجماليات اللون فى الخطاب الشعرى ، فإنهم يستوفدون لهذه الغاية مستخلصات أنساق معرفية متعددة ، مثل علم النفس ، والاجتماع ، والبلاغة ، والجمال ، واللغة ، والأنثروبولوجيا . غير أن سعيهم يظل مشدودا إلى حركة لولبية ، هى حركة الذهاب والمجىء بين المضمر والظاهر ؛ لأنه : «إذا صحت حركة الذهاب والظاهر ، فلن تصح حركة المجىء والمضمر ؛ وهو ما يؤدى إلى الوقوع فى فخاخ التباعد والتحريف»(٨) .

ذلك أن «شعرية اللون» Poetry of Colour كما أسماها جون دونى J. Downey(٩) ، تنبثق إشكاليتها من منظومة علاقات يحتل الشاعر مركزها باتجاه التراث ، والطبيعة ، والعصر ، واللغة ، والإيديولوجيا . ويضحى صعبا تغيي (مفاتيح) بعينها لاستجلاء حدود وفعاليات المحاور الدلالية لجماليات اللون فى الخطاب الشعرى ، خاصة مع تراكم التجارب الشعرية ، وتنوع توظيفات الشعراء تجاهها . والحق ، فإن هذه الحدود والفعاليات لا تجد معناها وكليتها إلا بالاندراج ضمن مخطط أكثر شمولا ، لا يربطها بما يطلق عليه «العناصر الفنية» من صور ، وإيقاع ، الخ . . ، أو بعامل واحد كأن يكون العامل النفسى الداخلى ، أو بالنظر إليها كمضمون ، لا كحامل مضمون .

ففى مثل هذه الحالات ، تفتقد الفعالية اللونية قيمتها الشعرية ، أى وظيفتها فى نطاق النص الشعرى ، لأن إدراجها كإحدى صيغ البديع ، أو حصرها فى علاقة وحيدة الجانب ، أو نفى تشابكاتها ، يحيلها إلى فعالية مطلقة ومتفردة .

ومهما كانت المسالك التى قادت الدوال اللونية من الطبيعة إلى النص الأدبى ، مرورا بالنثر اليومى ، لكى تضحى وقائع شعرية ، فإن اكتشاف سميولوجية هذه الدوال يشكل نقطة بدء حاسمة فى محاولة حل هذه الإشكالية . وقد عبر جوجان Gauguin عن هذه السميولوجية بقوله : «إن بعض الألوان تعطينا إحساسات غامضة ، وعلى ذلك فلا يمكننا استخدامها استخداما منطقيا ، بل نضطر إلى توظيفها بطريقة رمزية»(١٠) .

هكذا تطورت سيرورة تعاطى الدوال اللونية فى الخطاب الشعرى ، حيث : «بإدراك ما هو متشابه وما هو متغير ، يجب أن توضح أحداث لغتنا» على حد تعبير فتجنشتين Wittgenstein(١١) ، فناوش إغراؤها الشعراء ، وامتاحوا منها ، حتى استحالت وشما فى جسد القصيد :

فالشاعر الإنجليزى جورج ميريديث G. Meredith (١٨٢٨ - ١٩٠٩) ، عرف الأخضر السماوى الشائق للفجر ، فغنى :

But love remembers how the sky was green
And how the grass glimmered lightest blue (١٢)

وبيرسى شيلى P. Shelley (١٧٩٢ - ١٨٢٢) وجد (لون ألوانه) فى الأزرق ، فتغنى بزرقة السماء ، والأرض ، والبحر :

The loud deep calls me home even now to feed it
With blue calm out of the emerald urns (١٣)

كذلك حاصر لون اللازورد Azur ذهن ستيفن ملارميه S. Mallarmé (١٨٤٨ - ١٨٩٨) :

Une ligne d'azur mince et pâle serait
Un lac (١٤)

وامتلأ شعر بول ڤاليرى P. Valery (١٨٧١ - ١٩٤٥) ، وإدجار ألن بو E.A.Poe بمعجم لكل الألوان . وشاع الأخضر عند الشاعر

الإسباني جارثيا لوركا ، وكثر الأبيض عند قدامى الشعراء العرب :

فقال الأعشى متغزلا :

«وبيضاء كالنهى موضونة ....»

وذكر حسان مادحا :

«بيض الوجوه كريمة أحسابهم ...»

ورثى مالك بن الريب المازني نفسه :

«وقوما على بئر الشبيك فأسمعا
بها الوحش والبيض الحسان الروانيا»

ومدح طرفة سمّاره :

«ندامای بیض کالنجوم وقينة ...»

وتعشق امرؤ القيس : مفهفهة بيضاء غير مفاضة ...»[١٥]

وتبدى ما أسماه رولان بارت R. Barthes «عرقية اللون» L'ethnicité de la couleur في إقصاء اللون الأصفر من مفردات الشاعر ، وان استخدمه بعضهم دلالة على الكراهة ، حيث هو عند جون كيتس J. Keats (١٧٩٥ - ١٨٢١) «الضغينة الصفراء الميتة» Deadly Yellow Spleen ، وعند تشارلز سوينبرن Ch. Swinburne (١٨٣٧ - ١٩٠٩) «الغيرة الصفراء» Yellow jealousy ، ولم يرضخ (للعنته) الشعراء الطبيعيون ، فتغنى به ميريديث ، حين تحدث عن : «أمنا الأرض السخية ، تتهلل في حصاد ألوانها» :

Yellow eats brown wheat
Barley pale as rye[١٦]

وعبر كثير من الشعراء عن العاطفة الفارطة ، مستخدمين اللون الأرجواني ؛ وهو ما نلقاه عند كيتس في حديثه عن «الصخب الأرجواني للقلب» Purple riot[١٧] .

ووظف آخرون كل دوال اللون للتعبير عن مدلول واحد ، وهو ما نستبينه في جعلهم الرياح مرة فضية ، وأخرى حمراء ، أو سوداء ، أو رمادية .

ويمكن هنا تمييز أربعة أنماط من هذا التوظيف ، عبر محاولة الخطاب الشعري استحضار طاقات اللون ، على مساحة تمتد في تواطئات لا متناهية من التصريح ، والتلميح ، والترميز ، والانزياح :

النمط الأول ، يتغيّ توظيف دواله على مستوى الوصف ، بحيث يسهل إيجاد حالة التطابق بينها وبين مدلولاتها ؛ ومن ثم يمكن تحديد الدلالة الحرفية بينهما ، باعتبارها مسكونة بقانون الوحدة (الأنثروبولوجية) ، نتيجة تسلط طقسية المعرفة السلفية للألوان في وجدان الشاعر .

وقد استخدم قدامى الشعراء العرب هذا النمط في الأغلب ، فجعلوا الأبيض للجمال والنقاوة والسلام ، والأصفر للإرادة والمجد والثروة ، والأحمر للسعادة والفرح ، والأسود للهدم والمقاومة والعنف ، والأخضر للبعث والنهضة والتجديد .

وهكذا تغنوا بالعشب الأخضر ، والأعين المحمرة ، والرماح السود ، والسبيك الصفر ، أو زادوا فوصفوا الفرس بالكميت (يجتمع فيه اللونان الأسود والأحمر) ، أو بالخدارية (الضاربة إلى السواد) الخ ..

وهذا النمط من التوظيف معنى أساسا ببلاغة الألفاظ اللونية ، بسبب استهدافه «الإصابة في الوصف» على ما يقول المرزباني .

النمط الثاني ، يوظف مفردات اللون توظيفا يكون في الأغلب على مستوى التشبيه ، وحيث الدلالة بوصفها علاقة بين الدوال اللونية ومدلولاتها علاقة مقاربة . ومثل هذا التوظيف يجعل هذه الدلالة مواربة وغير شاملة إلى المدى الذي قد تفقد فيه شحنتها .

النمط الثالث ، ويكون في الغالب على مستوى العلاقات الرمزية Correspondances ، حيث يتم استخدام مدلولات اللون لتمثيل دواله ؛ ومن ثم فهو أشد تركيبا وتعقيدا من النمطين الأولين ، لأنه يتجنب الاقتراب ، ويكبر على المواربة ، وإن استحال في أحيان إلى مستوى المجاز التقليدي المجرد .

ومنه قول عبد المعطي الهمشري في قصيدته «النارنجة الذابلة» :

«هيهات لن أنسى بظلك مجلسي
وأنا أراعي الأفق نصف مغمض
خنقت جفوني ذكريات حلوة
من عطرك القمري والنغم الوضي
فانساب منك على كليل مشاعري
ينبوع لحن في الخيال مفضض
وهفت عليك الروح من وادي الأسى
لتعب من خمر الأريج الأبيض ..»

فهنا يغدو العطر في لون القمر ، واللحن بلون الفضة . أما الأسى فيتجسد واديا تسكنه روح الشاعر ، ومنه تهفو على النارنجة الذابلة ، تنهل من أريجها الأبيض وكأنه خمر تذاق ، وليس عطراً يشم[١٨] .

أما النمط الرابع ، فيمثل احتجاجا على النمطية السائدة في توظيف اللون ، وإخضاعه للثابت تصريحا ، أو تلميحا ، أو ترميزا ، بل هو مفتوح لترويض دوال اللون وتأويلها ، أو ماعناه الفارابي بقوله : « إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم » .

ويمثل أسلوب الانزياح ، الذي يعني البعد عن مطابقة الدال لمدلوله ، أهم أساليب هذا النمط . فالدوال اللونية ، استنادا إلى هذا الأسلوب ، لا ينبغي أن تكون تعبيرا أمينا أو صادقا لمدلولات غير عادية ، بل هي التعبير غير العادي لكون عادي[١٩] ، وهو ما يعني أن معيار الحكم على هذه الدوال لا يعود معيار الكذب والصدق ، ولا معيار توليد المدلولات ، بل قدرة على قول رؤية مختلفة .

ويعد ملارميه من أوائل من استخدموا هذا الأسلوب في توظيف دواله اللونية ، حيث نقرأ له عن «الليل الأبيض» La nuit blanche ، وهو ما أكده جان بيير ريشار J.P.Richard بقوله إن : «الأحمر المدمى يمتزج عند ملارميه بتأكيد جسدي عنيف . وينبعث منه نداء الجنس المثير . مثل قوله (المرأة التي يحمر دمها بوضوح تحت الجلد) .. إذ إنه يحقق انزياحا تجاه علاقتنا بالجلد ، وتجاه علاقة الوصف الشعري به . فهو يرى في الجلد غير ما نرى ، حيث خلق الشاعر دالا غير عادي ، أو غير مألوف ، لمدلول هو عادي للجلد»[٢٠] .

* **خلفية فكرية :**

وقد لا يكون من الملائم فى هذا المجال تتبع تطور محاولات توظيف اللون فى الخطاب الشعرى تتبعا تاريخياً حتى اليوم . ومع ذلك ، فمن المفيد الإشارة إلى أهم المراحل الرئيسية التى قطعتها ، وصيغها المتعددة التى قدمتها .

وثم فرضية شائعة تتهم الشعراء الإغريق بأنهم « مصابون بعمى الألوان » ، تجبّها إبداعات سافو Sappho ، وهوميروس Homeros ، وبنداروس Pindaros ، ويدحضها كذلك تأكيد فلاسفة الإغريق رقى حاسة البصر على غيرها من الحواس .

وفى تقاليد العصور الوسطى الشعرية ، اندرج توظيف الدوال اللونية فى سيرورة التطهير بمعناها الصوفى . وأكدت الحروب الصليبية ، وتأثيرات الألوان الشرقية ، ما أطلق عليه رودان Rodin « الغبطة الصوفية للون » ، التى رآها تسود فنون القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، حيث : « إذا كان زجاج نوافذ القرنين الثانى عشر والثالث عشر يفتن الأبصار بمخمل ألوانه الزرقاء العميقة ، وبدغدغة ألوانه البنفسجية العذبة ، ودفء ألوانه الحمراء القانية . . وإذا كانت صبوة اللون هى الملمح السائد فى قصائد هذين القرنين ، فذلك لأن جميع هذه الألوان تعبر عن الغبطة الصوفية التى كان الفنانون الخشّع يأملون فى الاستمتاع بها فى سماء أحلامهم »(٢١) .

وفى القرن السابع عشر ، حدد الشعراء الكلاسيكيون توظيف اللون ، نتيجة عدم ميلهم إلى الخروج عن المتواتر .

وجاء الرومانتيكيون ، فنقلوا الإحالة إلى اللون بدءا من مشاعرهم الذاتية ، يخلعونها على دواله ، مع الاحتفاظ لها بقدر من شخصيتها واستقلالها .

وفى منتصف القرن الماضى ، تجاذب الواقعيون والطبيعيون هذا التوظيف ؛ فبحث الطبيعيون عن صفة اللون الواحد ، طموحاً إلى تمثل النموذج الإمبيريقى واستخدامه فى معاينة العالم ؛ وهو ما أحال نصوصهم الأدبية إلى الاقتراب من مفهوم « اللسان » Langage ، لا إلى مفهوم « الكلام » Langue ، فيما ابتعد الشعراء الواقعيون عن هذا (الشطط) ، بتوظيفهم ألواناً أقل صراخاً ، وأقل طبيعية ، فى آن واحد .

أما الرمزيون ، فقد ساروا عكس الرومانتيكيين ، حيث لم يقيموا وزناً لتلك الثنائية بين دوال الألوان ، والذات ؛ إذ إن إدراكهم لهذه الدوال كان فى الوقت نفسه إدراكاً لذواتهم .

والحق أن القرن التاسع عشر قد قدم للخطاب الشعرى أعظم محبى اللون ؛ وهو ما يتضح فى أعمال كيتس ، وألفريد تنيسون .A Tennyson ، وبو ، والشاعرة الإنجليزية كريستينا روسيتى .Ch Rossetti ، وميريديث ، وشيلى ، وسوينبرن ، وملارميه ، وفاليرى .

ومنذ مطلع القرن الحالى ، تنوعت محاولات التوظيف ، فقدم الشعراء المستقبليون عدداً من المحاولات التى تميزت بالتلاعب بكيمياء اللون ، والتحرر فى استخدام عباراته ، فى إطار مضاعفة حجم قاموس الشاعر ، وتجديد ذاكرة لغته . أما الدادائيون والوحشيون ، فقد اختاروا دوال لونية حوشية ، وتراكيب غير مألوفة .

وفى صدد التوظيف الحالى لهذه الدوال ، يحاول الشعراء رفد نصوصهم بنتائج الفلسفة الظواهرية عن العلاقة الدينامية بين الذات والموضوع ، ومنهج التأويل الفرويدى حول المعنى الظاهر والباطن ، والاستعانة بما يطلق عليه فى عالم التشكيل « فن الإيهام البصرى » Op art ، و « فن الصور المتحركة » Kinetic art ، ونظريات تكنولوجيا اللون ، فى محاولة لتكثيف التأثيرات البصرية للصورة الشعرية ، واستهدافا لتطعيم النص بتكنيكات حداثية .

* **البحث عن شاعرية التفصيلات**

وبرغم صعوبة تقرى هوية توظيف الدوال اللونية فى الخطاب الشعرى ، فثمة مستويات ثلاثة لها يمكن تمييزها : الأول : هويتها المعجمية ؛ والثانى : هويتها البلاغية ؛ والثالث : هويتها الأنثروبولوجية .

والأمر لا يختلف هنا مع ما يراه أدونيس من أنه : « ينبغى على الناقد أن يواجه فى تقييم شاعر ما ثلاثة مستويات : مستوى النظرة أو الرؤيا ؛ مستوى بنية التعبير ، مستوى اللغة الشعرية . ويتصل المستوى الأول بما لدى الشاعر من الخاص المميز الذى يفرده عن غيره ، من حيث إنه يقدم صورة جديدة للعالم الذى يعيش فيه والعالم ككل . ويتصل المستوى الثانى بما لديه من الخاص المميز أيضاً فى إعطاء هذه الصورة بنية تعبيرية جديدة ، بالقياس إلى موروثه . ويتصل المستوى الثالث بما لديه من طاقة خاصة مميزة فى أنه يؤسس باللغة العامة التى هى ملك الجميع ، كلاماً خاصاً به متميزاً »(٢٢) .

ويمكن هنا استيضاح هوية « شعرية اللون » تفصيلاً على المستويات الثلاثة كالتالى :

أولاً : على المستوى المعجمى :

وثمة تعبير (ناصع) أطلقه العقاد على اللون ، حين وصفه بأنه : « النور فى أصباغه المختلفة »(٢٣) . هذه الأصباغ تبلغ أسماؤها الآلاف ، بحساب كنهها Teinte ، وقيمتها Valeur ، وتشبعها Saturation .

وقد أدرك العرب الاختلافات فى اللون الواحد ، فوضع الثعالبى ، والبيرونى ، وابن سيده ، وابن منظور ، والكندى ، وغيرهم كلمات يعبر كل منها عن (لون) خاص من اللون .

فإضافة إلى الأسماء الأساسية الشائعة ، هناك الفرعية المستعارة من أسماء الزهور والفاكهة والنبات والمعادن والفلزات (الوردى — البنفسجى — البرتقالى — الليلاكى — الألباستر — المرمرى — الزمردى — السمّورى — الكوبالتى الخ . .) ، وأخرى تنسب للأشخاص مثل Payne's gray ، و Hooker's green ، و Rembrandt's madder(٢٤) .

وطبقاً لتقسيم ليوهرفتش L. Hurvich ، تنقسم الألوان إلى ثلاثة أنماط :

(١) السلسلة الأكروماتية اللالونية ؛ وهى الأسود ، والرمادى ،

والأبيض . وتوظيف هذه السلسلة فى الخطاب الشعرى يتم بوضوح : فالأبيض يملك معنى مزدوجاً ، فهو لون عدم سفك الدماء Bloodless ، ولون البرد الذى يلطف الموت ، منذ عبارة تنيسون « ستارة الموت البيضاء Death-White Curtain » ، وعبارة شيلى « شبح الموت الأبيض Shadow of white death » ، وهو أيضاً رمز النقاء ، كما يتمثل فى عبارة سوينبرن « الأحلام البيضاء White dreams » . والرمادى هو رمز الدهاء ، ولون التحذير من العمر والخوف ، وهو ما نستبينه فى عبارات مثل « البؤس الرمادى Grey misery » ، و« الشفاه الرمادية Grey Lips » ، و« الفاكهة الرمادية Grey Fruit » .

أما الأسود فهو لون كل الأشياء المفزعة : « الأفكار السوداء Black Thoughts » ، و« السنوات السوداء Black Years »[٢٥] .

(٢) الألوان الأساسية ، وهى أربعة : الأحمر ، والأصفر ، والأخضر ، والأزرق . والأحمر ، طبقاً لكريستينا روسيتى ، لون حسى ووثنى ، وهو ما دعا كيتس إلى استخدام تنويعات : الوردى Rose ، والقرمزى Crimson ، والياقوتى Ruby ، والزنجفرى Vermillion . الوردى بينها اختاره لوناً للحب ، كما هو أيضاً عند ميريديث ، التى غنت « لذكريات الحب الوردية Love's rosy memories » .

أما الأخضر ، فهو اللون المحبب لوينبرن . إنه لون إبريل . . لون الأمل :

For hope the gentle green[٢٦]

(٣) ظلال الألوان ، أو النقب ، وهى الألوان الهامشية ، وتعد بالآلاف[٢٧] . وفى إطار الحقل المعجمى Lexical أو الدلالى ، ثم تجميع وتصنيف كلمات الألوان ، واكتشاف ما بينها من ترادف Synonymy ، وتضمن Hyponymy ، وتضاد Antonymy ، وتنافر Incompatibility ، فى محاولة لتحديد اللفظ الأعم Hyperonymy ، والكلمة الرئيسية Head-Word ، والكلمة الغطاء Cover-Word ، واللكسيم الأساسى Archlexeme ، والكلمة المتضمنه Su-per-ordinate word ، والمصنف Classifier[٢٨] .

ويتفق الباحثون فى هذا الحقل على تقسيم كلمات الألوان إلى كلمات أساسية ذات لكسيم واحد Monolexemic ، أى وحدة معجمية واحدة ، مشيرها الدلالى أوسع ، حيث لا يتقيد مجال استخدامها بنوع محدد أو ضيق من الألوان ، وهى الأسماء الأربعة التى حددها هرفتش ، وكلمات هامشية ، تمثل ظلال الألوان ، أو النقب[٢٩] .

ثانياً : على المستوى البلاغى :

حيث الخطاب الشعرى ــ حسب النقد الأسلوبى ــ يتحقق بحزقه للمقاييس العادية للكلام ، وبتعامله الخاص مع اللغة ، على كل الأصعدة الصوتية ، والنحوية ، والصرفية ، وعلى نحو يسمح باختيارات تفسيرية عدة ، فى ضوء العلاقة بين الدوال ، نتيجة التحويل المستمر لمعانيها من التصريح إلى الإيماء .

ودوال اللون فى الخطاب الشعرى ــ شأنها مثل غيرها من الدوال ــ تتآلف مع هذا الخطاب تآلفاً غير متوقع ، وتتحرر نتيجة التراخى فى أواصر التركيب ، وتنخرط فى علاقات جديدة تستجيب لمتطلبات (الشعرية) . ذلك لأن لهذه الدوال رموزاً ومعانى ، ووظيفة الشاعر هى معرفة استخدام هذه الرموز وتلك المعانى ، ليعيد تشكيل اللغة ، ويخلق لها ذاكرة جديدة ، حدسية ، تتمكن من استصفائها ، وتفجير أعماقها .

وثم تصور شائع يقوم على توظيف كلمات اللون Colour-Words فى مستواها المعجمى وحسب ؛ وهو لا شك تصور خاطىء ؛ لأنه يغفل القيم الصوتية والإيقاعية لهذه الكلمات فى موقعها من سياقها النصّى . فهذه الكلمات تمثل منظومة بصرية ، وسمعية ، وعاطفية معقدة . وهكذا ، فإن الدافع الحقيقى لهذا التوظيف لا ينبغى أن يكون مرئياً .

وفى مبحث الصوتيات Phonetics ، هناك محاولات لاكتشاف علاقات التطابق بين الخصائص الفونولوجية لكلمات الألوان ، كما يستخدمها الأشخاص .

ويورد رايشارد G. Reichard وجاكوبسون R. Jakobson أن الشخص الذى يتكلم الهنغارية لغة أصلية ، يرى الحروف اللينة بالطريقة التالية : I أبيض ، و E أصفر ، و É غامق ، و A أسمر فاتح ، و O أزرق قاتم ، و U أحمر[٣٠] ، وهو ما يؤكده جاكوبسون ، من : « أن (التلوينية) المتزايدة للألوان ، موازية للانتقال من أعلى الحروف اللينة إلى أدناها ، وأن التباين بين الألوان الفاتحة والقاتمة مواز للمقابلة بين الحروف اللينة واللهوية والحلقية ، إلا فيما يتعلق بحرف U ، حيث يبدو الإحساس غير عادى ، وحيث الخاصة المزدوجة للحروف اللينة اللهوية المستديرة واضحة تماماً : O أساس أزرق قاتم مع بقع فاتحة منتشرة ومتناثرة ، و U أساس أحمر كثيف ومبقع بالوردى »[٣١] .

ويؤمن ديفيد ماسون D.I.Mason على هذا بقوله : « لعل الدماغ البشرى يتضمن خريطة ألوان شبيهة ، فى جزء منها على الأقل ، من الناحية الطوبولوجية ، بخريطة الترددات الصوتية ، التى يتحتم وجودها فيه أيضاً . وإذا كان ثمة خريطة دماغية لأشكال الفجوة الفمية كما يرى مارتن جوس M.Joos . . فينبغى ، على ما يبدو ، أن تكون تقريباً عكس خريطة الترددات ، وخريطة الألوان على السواء »[٣٢] .

وإذا سلمنا ــ طبقاً لمبدأ دو سوسور F. De Saussure ــ بعدم وجود شىء يرصد قبليا Apriori ، كأن ترصد بعض مجموعات الأصوات للدلالة على بعض الأشياء ، فإن مجموعات الأصوات تلك ، عند تبينها ، تضفى بعض التلوينات الخاصة على المحتوى الدلالى الذى أصبح مرتبطاً

بها . « فقد لوحظ أن الشعراء الإنجليز آثروا اختيار الحروف اللينة ذات التردد العالى (مثل الحرف I) للإيحاء بالمسحات الشاحبة أو الفاتحة قليلاً ، فيما ترتبط الحروف اللينة ذات التردد المنخفض (مثل U و A) بالألوان الغنية أو الداكنة »(٣٣) ؛ وهذا ما تقبله كل من رتشاردز ، وأوجدن ,I.Richards Ogden ، حين عدا كلمات الألوان مبنية بناء مزدوجاً ؛ فهى أصوات بمثابة رموز للمعانى ، وهى أيضاً رموز للمعانى بمثابة أصوات ، ولا يستطاع إفراد إحدى الصفتين دون الأخرى(٣٤) .

ولعل هذا ما ييسر فهمنا لشاعرية اللونين : الذهبى Golden ، والفضى Silver ؛ فأولهما ، بسبب الحرف المتحرك الطويل O ؛ وثانيهما ، بسبب وضعه الساكن ، برغم أنه من الصعب فى بعض الأحيان تحديد معنى قيمة الفضة .

وهكذا تمتزج (سمعية) مثل هذه الكلمات و (مرئيتها) بطريقة معقدة . ويوضح هذا بيت فى قصيدة الشاعر الإنجليزى جون ماسفيلد J.Masefield (١٨٧٨ - ١٩٦٧) :

A star will glow like a note God strikes on a silver bell (٣٥)

وثم قصيدة مشهورة لرمبو A. Rimbaud ، قدمها فى عام ١٨٧١ ، عنوانها « الحرف الزاهى » Lettre du voyant . وقد خلع فيها الشاعر على الأصوات المتحركة ألواناً إيحائية : فحرف A أسود ، و E أبيض ، و I أحمر ، و U أخضر ، و O أزرق(٣٦) ، مستهدفاً بها تفجير الحمولات الصوتية ، عن طريق ربط كل منها بلون من الألوان وشعور من الشاعر ، بحيث يضحى صوت الـ (I) الأحمر يذكرنا بالدم ، وضحكات شفاه فاتنة ساعة الغضب أو النشوة النادمة(٣٧) .

لقد حاول هؤلاء الشعراء أن يخلقوا أدباً أو فناً جديداً خاصاً بموسيقى اللون ، فأثاروا الكثير من الجدل حول علاقة اللون والصوت ، وتعددت بينهم نقاط الخلاف والجدل . منهم من وجد أنه يكفى البحث فى القيم المؤثرة للألوان ، والمفضلة لدى معظم الناس ، وآخرون وجهوا اهتمامهم إلى سميولوجية اللون ، فكشفوا عن درجة من الصلاحية أو القابلية لرمزيته . « ويدل هذا ، مهما تكن الأحوال ، على التطلع إلى خلق فن جديد أو الكشف عنه ، يتبع فى مسيرته الأسلوب المعملى والتحليلى . وإذا كان الفن يهتم فى الأساس بالكليات الإدراكية والخيالية ، فإن النجاح هنا يمكن أن يؤدى إلى اكتشاف نمط للتوافق بين السمعى والبصرى فى التعبير »(٣٨) .

وقد حدا هذا بأوزفالد شبنجلر O.Spengler إلى انتقاد التصنيف التقليدى للفنون بما هى مظاهر سيكولوجية وصناعية ، وذلك عند مناقشته روح Ethos الثقافات المختلفة ، معتقدا أن الدافع التكوينى الذى يتبدى فى الفنون اللاقولية لا يمكن فهمه إلا عندما ندرك أن الفرق بين العامل السمعى والبصرى هو فرق سطحى وحسب ، وأن النمط الداخلى للغة واحد ، وأن النغمات يمكن توسيعها أو تضييقها ، ويمكن كذلك مضاعفتها ، حيث الانسجام ، والإيقاع ، والقافية ، هى من الجوهر نفسه ، فى إطار التناسق والتشكيل العام للنص الشعرى(٣٩) .

وبرغم ذلك ، فثم محظورات ثلاثة هنا تمسّ استيحاء التعالق السمعى والبصرى لكلمات اللون فى النص الشعرى :

أولها ، هو أن الإيغال فى توظيف علاقة التماثل بين الطاقة التوليدية للجوانب السمعية والبصرية لهذه الكلمات ، يمكن أن يؤدى إلى التلفيظ Verbalization ، بمعنى جعل كلمات اللون ترتكز إلى معطاها الموسيقى الخارج عن معطاها المعنوى ؛ وفى هذا تكريس للفظة تكريساً إيقاعيا ، منفصلاً عن الحقائق التى تقوم بدور الدلالة عليها(٤٠) .

ثانيها ، أنه على ما يرى ستروس C.Levi - Strauss ، فإن : « الوظيفة الدلالية للغة ليست متصلة مباشرة بالأصوات نفسها ، بل بالشكل الذى تتمازج به الأصوات »(٤١) .

وثالثها ، أن تطور البنية الإيقاعية لابد أن يتم فى ظل العلاقة الدائمة القائمة بين الإيقاع والرؤ يا فى بنية القصيدة كلها .

وعلى أى حال ، يمكن القول أن التوظيف البلاغى لمستويات الإيقاع ، والتلفظ الصوتى لكلمات الألوان ، يؤديان إلى تأليف رقعة من النسيج أكثر إيحاء لموسيقى اللون ، وأكثر رحابة وتنويعا أمام التعبير ، ليصوغ احتمالاته ، وليعدد دلالته .

وإذ نبتعد مؤقتا عن هذا الجانب الصوتى ، يتبدى لنا جانب آخر من جوانب التوظيف الشعرى لدوال اللون ، هو الجانب الصرفى ، حيث يستطيع الشاعر إثبات أن الاستخدام المنوع للجوانب الصرفية لهذه الدوال ، واختيارها الواعى ، يمكن أن تضحى وسائل فنية فى النص الشعرى ، تعبيرا عن إمكان إقامة ما أطلق عليه يورى لوتمان Y. Lotman « الطباق الموسيقى » counterpoint مع معنى القصيدة ، على نحو يسهم بعمق فى التأثير الجمالى للقصيدة(٤٢) .

بخلاف هذين الجانبين (الصوتى والصرفى) ، فإن وجود اللون فى الخطاب الشعرى يؤمنه عدد كبير من القرائن المنعكسة : الدور الذى يلعبه فى تعميق الصورة الشعرية ، وثراء المعجم ، الخ . .

ولكن يجب أن نستنتج سريعا أن هذه القرائن هى بمثابة الواحد المضاف إلى ذاته ؛ فهى أولا خليط يشير إلى فواصل تقديرية ، من كون العلامة اللونية المعزولة فى هذه القرائن - شأنها شأن الفونيم فى اللغة - لايمكن أن تشكل بمفردها دالة ؛ ذلك أن ميزاتها الأساسية من فواصل ، ودرجات ، ووظائف ، وإيقاع ، تظل تقديرية ما لم تسيّجها رؤ ية متكاملة وهذا ما عناه ستروس ، حين أضاف تصويبات إلى مبدأ اصطلاحية العلامة ، فلم يكف عن التذكير بأن : « دعوة العلامة تستدق بالنظر إلى علاقاتها ببقية العلامات »(٤٣) .

وعلى سبيل المثال ، فليس بكاف توفير ضروب إبداعية لكلمات اللون فى النص الشعرى ، عن طريق التقابل ، أو التطابق ، أو التناقض ، أو التضايف ، للادعاء بفنية توظيف شعرية اللون ؛ ذلك أن : « الاهتمام بما بين الألوان من تعارض ، أمر مستساغ من

الوجهة الفنية لتأكيد طابع المقابلة والمضادة ، بشرط أن يكون له رصيد نفسى ووجدانى يهب هذه الألوان بواسطة التشبيه والاستعارة معناها الجوانى الذى يصدر الشاعر عنه »[٤٤] .

ثالثا : على المستوى الأنثروبولوجى :

وثمة فرضية شائعة حول عمومية مدلولات اللون بين الثقافات ، أو ما يسميها جريماس A. J. Greimas « البناء اللازمنى - structure achronique »[٤٥] ، أو ما أطلق عليها ميشيل ليريس M. Leiris « البناء اللاشعورى » structuration inconsciente لمفردات اللون[٤٦] .

وتتأكد هذه الفرضية فى المثال المشهور الذى أورده ستروس لإشارات الطريق ، والألوان المستخدمة فيه ، التى قد أعطت - فى رأيه للونين الأحمر والأخضر قيمتها الدلالية بطريقة كيفية . « وربما كان من الممكن القيام باختيار معاكس ، بيد أن الأصداء الشعورية والنغمات الرمزية المتوافقة للأحمر والأخضر ما كانت لتنعكس على نحو بسيط . ذلك أن الأحمر ، فى النظام الحالى ، يذكر بالخطر والعنف والدم ، فيما يذكر الأخضر بالأمل والهدوء . . ولكن ما الذى قد يحدث لو كان الأحمر إشارة الطريق السالكة ، والأخضر إشارة الممنوع ؟ ربما كان الأحمر سيدرك كدليل على الحرارة البشرية وقابلية الاتصال ، والأخضر كرمز بارد وسام . إذن ، ربما لايأخذ الأحمر مكان الأخضر بلا قيد ولاشرط ، والعكس بالعكس . قد يكون اختيار العلامة كيفيا ، إلا أنها تحتفظ بقيمة خاصة ، وبمضمون مستقل يتحد بالوظيفة الدالة ليعدلها . ولوعكس التقابل بينهما ، لاختل مضمونه الدلالى على نحو محسوس ؛ لأن الأحمر سيبقى أحمر والأخضر أخضر ، ليس فقط بصفتهما حافزين حسيين ، كل منهما مجهز بقيمة خاصة بل لأنهما كذلك ركنا علم رموز تقليدى ، تتعذر معالجته بطريقة حرة تماما ، منذ وجد تاريخيا »[٤٧] .

وقد رفض بوزا نكيت Bosanquet هذه الفرضية بقوله : « بالرغم من أنه قد يبدو من الصحيح أننا نربط شعورنا باللون الأحمر بصور الدم والنار ، أو شعورنا باللون الأزرق بصورة السماء ، فإن لدى شكوكا قوية فيما إذا كان ينبغى أن ندرس ارتباطهما حقا بوصفه ارتباطا أساسيا »[٤٨] . كذلك خطأه جورج مونانG. Mounin ، حيث : « قاموس الألوان فى كثير من الثقافات يبلور ويقدم شيئا أكثر من تجربة الحاضر ، بل إن تجربة الماضى يختلف تصنيفها للألوان باختلاف التفسيرات الفيزيقية والميتافيزيقية والدينية »[٤٩] .

على كل ، فإنه مهما تكن تصنيفاتنا للون بما هو علامة ، وللتحديات التى تتخذ منه إطارا للإحالة ، فإن عمومية الأخذ به بما هو إشارة ، وقرينة ، وصورة ، ورمز ، لاينبغى أن تغفل فى إطارها بدائله المختلفة Alternatives .

ففى التراث الدينى الهندى ، تعبر النزعة الهابطة أو الطاردة ، والمسماة تاماس Tamas ، عن ذاتها فى قوة التفكيك ، والإلغاء ، والانفصال ، والتحرر ، وهى سوداء داكنة ، فى حين يعبر اللون الأبيض عند شعب البيبلو Peublos عن هذه القوى[٥٠] .

وفى فجر الحضارة الإغريقية ، قامت ديانة الفيثاغوريين على أساس بعض المحرمات ؛ أولها عدم لمس الديك الأبيض ، فى حين أن لمس هذا الديك عند جماعة الأزتك فأل طيب .

وفى بعض الثقافات ، يخصص الأسود للحداد ، وفى ثقافات أخرى يخصص الأبيض للغرض نفسه .

واستنادا إلى « أقدم كتاب فى علم الجمال » Vishnu Dharmottara فى الهند ، يجب أن يكون لون الأشياء محاكيا للطبيعة ، وعلى الشعر الذى ينزع إلى التعبير عن الانفعالات والعواطف ، أن يتبع قواعد مطابقة بين هذه الانفعالات والألوان . وهكذا يكون الحب أزرق قاتما ، ويكون الضحك أبيض ، والشفقة رمادية ، والغضب أحمر ، والشجاعة والبطولة بلون أبيض ذهبى ، والخوف أسود ، كما تكون الدهشة صفراء ، ويكون التقزز بنيا ، وهو ما لم يؤخذ به حتى فى النصوص الشعرية نفسها[٥١] .

كذلك فرق شبنجلر بين ما أسماه ألوانا دينية ، وأخرى وثنية ؛ وهى تفرقة لم يأخذ بها ميكلا نجلو ، فى نحته لتمثال « العائلة المقدسة » عام ١٥٠٤ .

وتقف حركة الحداثة الشعرية عموما مع التوظيف الأنثروبولوجى للألوان ، معادية لهذا النوع من التحتيم ، الذى يؤكد أنه إنما يدشن معانى جاهزة .

وعبر هذه الحركة ، يتم تثبيت العلاقة الأنثروبولوجية أو تفكيكها بين دوال اللون ومدلولاته ، بهدف إثراء الدلالة .

ويكون التثبيت - أحيانا - عن طريق توظيف نكهة (اليومى أو النثرى) لهذه الدوال فى إحالة واضحة ؛ ومن ثم يبدو النظام الترميزى واضحا ، لايلجأ إلى استعارات بعيدة .

ويكون التفكيك عن طريق الانزياح ، بكسر الوضوح فى نظام الدوال اللونية الترميزى ، وإلغاء منطقه ؛ وهذا ما يجنح أحيانا نحو المبالغة فى إلغاز الدلالة بين هذه الدوال ومدلولاتها .

ولئن شهد الموروث الشعرى تثبيتا لدلالية اللون ، لقد تمّ هذا التثبيت بفعل قوة استقرار البنى المرتبطة علاقيا ببنى ثقافية اجتماعية . ذلك أن جمود الدلالة اللونية فى هذا الموروث واستقراره ، لم يكن سوى التعبير اللغوى عن جمود الثقافة .

وإذا كان تفجير هذه الدلالية اختراقا لتواترية اللغة ، واختراقا لانغلاقية الموروث الشعرى ، فهو فى العمق اختراق لانغلاقية هذه البنى وتواتريتها .

جمالية اللون فى القصيدة العربية :

وفى القصيدة العربية ، يتوازى توظيف اللون مع مسيرتها نفسها إلى حد كبير . ذلك أن وعى استخدامها للدوال اللونية ، كان فى آن واحد وعيا لإشكالياتها فى نطاق العلاقات المتبادلة بين مضمونها ، ولغتها ، وموسيقاها ، وصورها ، وبنيتها الأشمل .

لقد وفر الموروث الشعرى العربى توظيفا من نوع ما للون ، ظل إلى زمن متطاول المرجع الموثوق لكل تأسيس ممكن ، فسجنه فيما أصبح يسمى « الأسلوبية » ، أو فى موقف الإقامة فى اللغة الشعرية ؛ وهو ما عنى الاطمئنان والانفصال ؛ الاطمئنان إلى ما أسسته القصيدة الموروثة ، والانفصال عن التجربة بوصفها الشىء المعيش . وقدمت هذه الإقامة للشاعر العربى أنماطا من الحساسية الفكرية والجمالية بوصفها أنماطا خالدة .

وتشهد القصيدة العربية الحديثة احتفالا بجماليات اللون فى كل اتجاه ، وعبر كل المستويات ؛ وهو ما يلاحظ فى أعمال أحمد عبد المعطى حجازى ، وعبد الوهاب البياتى ، وعفيفى مطر ، وسعدى يوسف ، وحسب الشيخ جعفر ، ومحمود درويش .

وبالرغم من أن محاولة للتفرقة بين توظيف اللون فى القصيدة العربية من القديم إلى الراهن لا تظهر بوضوح فى المنحنى التاريخى ، إلا أن ملامح بعينها له يمكن أن تومىء إليه ، أظهرها :

١ - الانتقال فى توظيف اللون من لغة الرؤية المسطحة إلى لغة الرؤيا المركبة ، امتياحا من توظيف الحمولات الفونولوجية ، والمعجمية ، والصرفية ، والفيزيقية ، والأنثروبولوجية ، لنسق اللون .

لقد أفرزت القصيدة الكلاسيكية لغة القاموس اللونى الثابت ، ولغة انسجامه الخارجى ، أما القصيدة الحديثة ، فهى من تنامى صورها ذات التراكيب الضدية والتفاعلية التوالدية ، لم تعد تكتفى بمجرد الاتكاء على ما يسميه روجيه كايوا R. Caillois «سلطان اللفظ» Le pouvoir des mots، أو على ما حدده النقد العربى القديم من شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته .

٢ - كذلك لم يعد توظيف اللون تجريدا ، بل تجسيدا لتشكيل درامى ، فى الحدث ، والإيقاع ، والحوار ، والتقاطع ، والمزج ، كسرا للتجميع التراكمى للمعطيات الشعرية ، لفائدة نموّ رأسى متراكب ؛ وهو ما عناه عز الدين إسماعيل بقوله : «وإلى جانب خاصيتى الحركة والموضوعية اللتين تميزان التفكير الدرامى ، هناك خاصية أساسية لهذا التفكير هى خاصية التجسيد . فالتفكير الدرامى لا يأتلف ومنهج التجريد . . ومن ثم كان التفكير الشعرى تفكيرا بالأشياء ومن خلال الأشياء ، أى تفكيرا مجسما لا تفكيرا تجريديا»(٥٢) .

٣ - الانتقال من الإيقاع القائم على التركيب السجعى والنهايات الجرسية لدوال اللون (حمراء ــ صفراء ــ زرقاء ــ خضراء ــ سوداء الخ . .) ، الذى لا يتعدى كونه مجموعة من الحلى الصوتية ، إلى تفجير طاقة الحمولات الصوتية لهذه الدوال ، فى صورة أكثر هارمونية ، مع السعى نحو مزيد من اكتشاف ملامحها النغمية .

٤ - رفض الإقامة فى المعجم التراثى لهذه الدوال ، والبعد عن وهم الشامل والشائع فى توظيفها ، اقترابا من استعادة العلاقة بين الفرد والطبيعة ، وبين الجماعة العربية والتاريخ .

٥ - توظيف اللون بإبستمولوجيا كشفية لا استدلالية ؛ لأن : «النفوس تأنس إذا خرجت من العقل إلى الإحساس» ــ على ما يقول عبد القاهر الجرجانى . وهذه الإبستمولوجيا تنطلق من مصدرين متجاذبين داخل التجربة الشعرية العربية الحديثة : عالم باطنى ، يختزن قابليات الدلالات الميتافيزيقية للون ؛ وعالم ظاهرى ، ينتزع صوره ومعانيه الفيزيقية ، ويضحى التوظيف عندئذ تجسيدا يؤلف بين العالمين .

* تخطيط أولى للبحث عن جماليات اللون فى شعر عفيفى مطر :

ويبدو من المجدى فى هذا الصدد ، المضى رأسا للتفتيش عن هذه الملامح فى أعمال الشاعر المصرى محمد عفيفى مطر ؛ وذلك فى محاولة لتنوير مساحة هذه الملامح ، وفك عتمتها وعموميتها .

ولكن ، لماذا عفيفى مطر ؟

على المستوى الشكلى ، فإن أول ما يسترعى الانتباه فى قراءة أعمال هذا الشاعر ، تردد مفردة «اللون» بشكل يفوق مفردات أخرى ، بحيث يمكن عدها «الوجه الدال» La face signifiante للموضوع ، ناهينا عن الصيغ التى تنتمى إليها ، والتى تمثل «الأستار المتضاعفة» Les rideaux multipliables، بتعبير ريشار ، التى «يختبىء تحتها ذلك التطابق الخفى» ، وهو الموضوع الرئيسى ، الذى يقود إلى اكتشاف البنية الموضوعية للنص الشعرى لمطر . وعلى المستوى البلاغى ، يوظف الشاعر دواله اللونية بتواصل ، وتكثيف ، وإضافة ، عبر استهدافه توسيع خارطة حساسيته الشعرية .

وعلى المستوى الأنثروبولوجى ، نجد هذه الدوال تفارق ترابطاتها المألوفة ، عبر تمثل الشاعر لموروث شعبى ، وصوفى ، وحضارى فائض .

وللتحليل المتعلق بتوظيف الدوال اللونية فى القصيدة حدوده وصعوباته . إننا نستطيع ممارسته وصفيا بواسطة إجراءات الجمع والتصنيف ، مقتصرين على إدراك ما هو أكثر ترددا منها فى المتن الشعرى ؛ لكنه على مستوى التفسير يبقى بحاجة إلى تحليل نصّى Analyse contextuelle فى المحل الأول . ولسوف نقتصر فى تحليلنا لتوظيف الدوال اللونية لأعمال مطر على المستوى الوصفى ، تاركين التفسير لدراسة قابلة ، تشفع الوصف ، وتبين عن رؤية أكثر غورا لدلالاتها الأنثروبولوجية والاجتماعية ، فى سياق تاريخيتها .

وفى تمثل أعمال مطر لجماليات اللون ، تواجهنا ــ على نحو أوآخر ــ مستويات ثلاثة من الدلالات ، تتصاعد من مرحلة إلى أخرى عبر عملية التلقى ؛ هى الدلالة المعجمية الصرف ؛ والدلالة البلاغية ؛ والدلالة الأنثروبولوجية .

أولا : على المستوى المعجمى :

حيث تبدهنا هذه الأعمال أولا بدلالتها (البسيطة) ؛ وهى الدلالة المعجمية ؛ فنلاحظ الوفرة فى دوالها اللونية ، سواء فى شكل مفردات أو رواسم (تعابير ، وكليشيهات) ؛ بل إن مفردة «اللون» تتردد كثيرا فى دواوينه السبعة ، وفى ثلاث من قصائده الأخيرة ، على النحو التالى :

« يعشب لونها فى أضلعى الجوفاء . . . »
« يتوهج بالألوان السبعة . . . »
« خلال سحائب الألوان . . . »
« فيدفق فى دمى بتحول الألوان والأشياء . . . »
« وغناء الألوان القزحية وهى تغمغم فى الأثمار . . . »
« لو حملت أوجهكم لونى . . . »
« وهربت خلال الظل ولون الماء . . . »

« تعبره الأحزان والأفراح دوئما توهج أو انطفاء . . . »
« ملونا فى قزح الأصائل المطيرة . . . »
« ملونا فى الصحف الفقيرة . . . »
« وللحياة بعد ما تعكرت بالأوجه المجدورة الملونة . . . »
« وارضع من (الشمو فوريا) الطافح بالألوان . . . »
« والموت فى ألوانها يرقص فى النقص وفى الإضافة . . »
« وتستحم فى مساقط الوحل وفى الأصباغ . . . »
« الشمر الذى يشرب من عصارة الطيف . . . »
« خلال تجارب الموت الملون كان نعش الازدواجية . . . »
« تفتحت فى زهرها الألوان والغبطة . . . »
« فى قلبى نهر يرمى طميا من سبعة ألوان . . . »
« أغترف الطمى الطافح بالألوان . . . »
« أمرق عبر فصول الأرض وأبحث عن ألوان الطيف . . . »
« أرى سحابة اللبن . . . »
« بالعشب والطحالب الملونة . . . »
« يتعلم خلط الألوان السبعة واللغة العذراء . . . »
« وليستم رقع الألوان الثلجية والديجور . . . »
« فرأيت العالم يرقص بين الزئبق والتوتياء . . . »
« صلّبنى فى ألوان الأعين . . . »
« وصعدت السلم فى ألوان الطيف . . . »
« طيورا تهاجر فى سلم اللون . . . »
« كان احتدام اللون فى الدائرة الصغيرة . . . »
« تشتار من ألوانها الحوشية . . . »
« رأى احتدام اللون فى دائرة التدين . . . »
« وانخطاف بانفلاق الضوء لونا بعد لون . . . »
« زهرة راحلة فى سحب اللون وأطياف التداخل . . . »
« فترقص الألوان فوق الجثث القديمة . . . »
« وتأكل الطحالب الملونة . . . »
« كى أنظر الوجوه فى تلون السخيمة . . . »
« وعرفنى فى احتراقات ألوانها الغرينية . . . »
« عن وردة ألوانها جرح . . . »
« أوقفنى منتظرا مخالب اللون التى تحط فى فاكهة الفجاجة . . . »
« الحرس الذى يدرع الآن بكل لون . . . »
« وأرى الأشياء فى لون العيون الشرسة . . . »
« وتويجات من الهجرة فى اللون . . . »
« دومت تحت انفراط الطيف بدءا من تواقيع النهاية . . . »
« دومت تحت انفراط الطيف . . ثم انتظرت . . . »
« وأكتب شال الصبايا الملون . . . »
« والكتل المستحمة فى قزح الدمع . . . »
« هذى جيوش السلاطين هامدة فى السكون الملون . . . »
« فى سكون الزجاج الملون . . . »
« وشحت وجهى بلون الردى . . . »
« عسس وسجون وأقلام فقه ملونة . . . »
« كان سرب اليمام الملون مندهشا . . . »
« وأقراط الخرز الملونة . . . »
« والأرض قد لبست زخرف (الأمن) وازينت . . . »

« صوتك يخلع ريش النشاز الملون . . . »
« وهج النيون المشاكس . . . »
« هل تفلت الشهقات المقيمة فى اللون ، هل ؟! . . . »
« فهل كل هذه الألوان من شمس واحدة . . . »
« ينفرط الملكوت الملون أسيجة وبلادا . . . »
« تتحسس قارورة اللون . . . »
« تموت على جانبيه الظلال . . . »
« يفر اللون من عينيه . . . »
« وفوق يديه خيط دم بلا ألوان . . . »
« وتكور عشب الضوء . . . »
« وفى العينين قنديل من الظلمة . . . »
« والطمى يهجر ألوانه . . . »
« والنمنمات الحريرية اللون . . . »
« خريطة لعناكب الألوان تنسج كل لون لقمة للطاعمين . . . »
« لعشاقها ملكوت من اللون . . . »
« من شهقتى سمك تتفجر ألوانه . . . »
« مشاجرة اللون فى اللون . . . »
« والأرض زجاجة تهشم ألوان الطيف . . . »
« الملء بتغيرات الظل والنور . . . »
« فاستضاءت ممالكها السبع . . . »
« أعمدة مرمر يتعرق فيها تداخل لون بلون . . . »
« ورغو من بهجة الألوان . . . »

. . . إن مفردة «اللون» فى أعمال الشاعر تلفت النظر بشكل واضح ، حيث ترد دوريا كنوع من اللازمة ، أو العنصر النغمى المميز الذى يسم الكلام بطابعه . تجىء فى مطالع المقاطع ، وفى أقسامها الداخلية ، ونهاياتها .

على أية حال ، فمع أن كل ديوان للشاعر يشكل بنية مستقلة ، فإنه يمكن الاستعانة بمفهومى دوسوسور : «التزامن» Synchronic، «والتعاقب»Diachronic ، حيث الأول ينطبق على دراسة الموضوعات الشعرية فى مرحلة معينة كبنية مستقلة ، والثانى يتحقق من خلال ربط المراحل الشعرية بخيوط وصل ، تمثل نقاط التشابه فى الموضوع مع نفسه فى المراحل المختلفة لإبداع الشاعر .

وثمة ملاحظات فى صدد مفردة «اللون» التى استخدمها الشاعر ، ينوه عنها بما يلى :

١ - أن المفردة تأخذ فى قاموس الشاعر مظاهر متعددة الدلالة . ففى أحيان يتغير مجال دلالتها فتصير بمعنى أمشاج : (والموت فى ألوانها يرقص فى النقص وفى الإضافة . . .) ، وأحيانا أخرى ، تأخذ شكل المجاورة الزمنية : (وانخطاف بانفلاق الضوء لونا بعد لون . .) ، وأحيانا ثالثة يتسع معناها ، فتنتقل من معناها الخاص الذى تدل عليه إلى معنى أشمل : (الحرس الذى يدرع الآن بكل لون . . .) .

٢ - استحضار مفردة «اللون» من خلال مفردات أخرى (الضوء ، العتمة ، توهج ، قزح ، أصباغ ، طيف ، الظل . . .) وهى مفردات تعبر نصيا عن اللون ، وليس معجميا .

٣ - وجود كلمات أخرى ترتبط بها دلاليا (الدم ، الديجور ، الزئبق ، التوتياء ، السخيمة ، النيون ، القنديل . . .) ، وكلمات ترتبط بها بما هى صفات (المجدورة ــ الغرينية ــ الطينية ــ الظلامية . . .) ، أو غارقة فيها (النمنمات الحريرية اللون ــ عناكب الألوان ــ رغو من بهجة الألوان . . . » .

ويمكن هنا تقديم نتائج إحصاء دوال اللون فى أعمال الشاعر ، برغم ما يراه ريشار من أن مثل هذه الإحصائيات : «لا يمكن أن تقود إلى حقائق نهائية . فالموضوع يتعدى الكلمة بشموليته وامتداده . . ومن ثم تنهض صعوبة أخرى ، هى أن بناء (معجم) لفظى للمفردات المتواترة فى النص الأدبى ، يفترض أن معناها يظل ثابتا»(٥٣)

جدول رقم (١)

مفردات السلسلة الأكروماتية اللالونية

الديوان / المفردات	من دفتر الصمت	ملامح من الوجه	رسوم على قشرة الليل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنهر يلبس الأقنعة	يتحدث الطمى	قصائد حديثة	إجمالى
أسود	١٤	٦	١٣	١١	٣	٢	١٤	٤	٦٧
رمادى	٥	١	١	-	-	٢	٣	١	١٣
أبيض	٣	١	٤	٢	١	٢	٧	١	٢١
إجمالى	٢٢	٨	١٨	١٣	٤	٦	٢٤	٦	١٠١

ونلاحظ هنا عدم التوازن فى توزيع مفردات هذه السلسلة ، وسيادة استخدام الأسود ، خاصة فى دواوين «من دفتر الصمت» ، و«يتحدث الطمى» ، و«رسوم على قشرة الليل» . أما الرمادى فهو الأقل ، يليه الأبيض .

جدول رقم (٢)

مفردات الألوان الأساسية

الديوان / المفردات	من دفتر الصمت	ملامح من الوجه	رسوم على قشرة الليل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنهر يلبس الأقنعة	يتحدث الطمى	قصائد حديثة	إجمالى
أحمر	٣	-	١	١٠	١	٧	١٠	٣	٣٥
أصفر	٢	١	٣	١	٢	٢	٢	-	١٣
أخضر	٢٤	٣	٢٤	٨	٤	١٢	٢٨	٢٥	١٢٨
أزرق	٢	١	٢	١	١	-	٢	١	١٠
إجمالى	٣١	٥	٣٠	٢٠	٨	٢١	٤٢	٢٩	١٨٦

والأخضر هنا يحتل المرتبة الأولى ، خاصة فى دواوين «يتحدث الطمى» ، و«من دفتر الصمت» ، و«رسوم على قشرة الليل» على التوالى ، فى حين يكون الأزرق هو الأقل استخداما .

جدول رقم (٣)

مفردات ظلال الألوان

الديوان / المفردة	من دفتر الصمت	ملامح من الوجه	رسوم على قشرة الليل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنهر يلبس الأقنعة	يتحدث الطمى	قصائد حديثة	إجمالى
دموى	٦	٢	-	١٠	١	٥	٥	١	٣٠

الديوان / المفردة	من دفتر الصمت	ملامح من الوجه	رسوم على قشرة الليل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنهر يلبس الأقنعة	يتحدث الطمى	قصائد حديثة	إجمالى
ليلى	٥	١	-	-	١	٣	٣	-	١٣
مخملى	٢	-	-	-	-	-	-	-	٢
ثلجى	٣	-	٢	-	١	-	٢	-	٨
ذهبى	٢	١	٢	١	١	١	-	٢	١٠
نيلى	١	-	١	-	-	-	-	-	٢
بنى	١	-	١	-	-	-	-	-	٢
صدفى	١	-	-	-	-	-	-	-	١
زهرى	١	١	-	-	-	-	-	-	٢
فضى	٢	-	١	-	٢	٢	٢	٣	١٢
قمرى	١	-	-	-	-	-	-	-	١
جليدى	١	-	-	-	-	-	-	-	١
خريفى	-	١	-	-	-	-	-	-	١
طمى	-	-		-	-	-	-	-	١
قزحى	-	-	٣	-	-	-	-	-	٣
بلورى	-	-	١	-	-	-	-	-	١
برتقالى	-	-	٢	-	-	-	-	-	٢
فحمى	-	-	١	-	-	-	-	-	١
زغبى	-	-	١	-	-	-	-	-	١
مرمرى	-	-	-	١	-	-	-	-	١
فوسفورى	-	-	-	-	-	٣	-	١	٤
طينى	-	-	-	-	-	١	-	-	١
مسائى	-	-	-	-	-	-	٢	-	٢
ترابى	-	-	-	-	-	-	١	-	١
فيروزى	-	-	-	-	-	-	٢	-	٢
فخارى	-	-	-	-	-	-	٢	-	٢
أرجوانى	-	-	-	-	-	-	-	١	١
قمحى	-	-	-	-	-	-	١	-	١
مرمد	-	-	-	-	-	-	-	١	١
عسلى	-	-	-	-	-	-	-	١	١
إجمالى	٢٦	٦	١٦	١٢	٦	١٥	٢٠	١٠	١١١

ويلاحظ هنا أن الدموى هو الأكثر استخداما ، يليه الليلى ، فالفضى ، وأن هناك مفردات لم تستخدم سوى مرة واحدة (الصدفى - القمرى - الجليدى - الطمى - البلورى - الترابى - الأرجوانى - القمحى - المرمد - العسلى) . كذلك فإن ديوان « من دفتر الصمت » يحوز على أكبر عدد من مفردات ظلال اللون ، يليه « يتحدث الطمى » .

جدول رقم (٤)

مفردات صفات الألوان

الديوان / المفردة	من دفتر الصمت	ملامح من الوجه	رسوم على قشرة الليل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنهر يلبس الأقنعة	يتحدث الطمى	قصائد حديثة	إجمالى
مظلم	٥	١	١١	-	١	-	-	٢	٢٠
منطفىء	٢	١	٦	١	٣	١	١	-	١٥
مصبوغ	١	-	-	١	-	-	-	-	٢

الديوان / المفردة	من دفتر الصمت	ملامح من الوجه	رسوم على قشرة الليل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنهر يلبس الأقنعة	يتحدث الطمى	قصائد حديثة	إجمالى
مضيىء	١	١	–	–	–	٢	–	–	٤
معتم	٣	٣	٥	١	٢	٣	١	٣	٢١
داكن	١	١	–	–	–	–	١	–	٣
شتائى	١	–	–	–	–	–	–	–	١
محترق	–	٢	–	–	١	–	–	–	٣
مزخرف	–	٢	–	–	–	–	–	–	٢
مغبر	–	١	–	–	–	–	–	–	١
دامى	–	٣	٣١	–	–	–	–	–	٣٤
باهت	–	–	١	١	–	–	–	–	٢
أرقط	–	–	١	–	–	–	–	–	١
مخضوب	–	–	١	١	–	–	–	–	٢
مطرز	–	–	–	١	–	–	–	–	١
مشمس	–	–	–	١	–	–	–	–	١
مشمس	–	–	–	١	–	–	–	–	١
دامى	–	–	–	–	١	١	–	–	٢
منقوش	–	–	–	–	–	١	–	–	١
مبرقش	–	–	–	–	–	١	–	–	١
غبشى	–	–	–	–	–	١	١	١	٣
مبهم	–	–	–	–	–	–	١	–	١
شجى	١	–	–	–	–	–	١	–	٢
مشجر	–	–	–	–	–	–	–	١	١
إجمالى	١٥	١٥	٥٦	٨	٨	١٠	٦	٧	١٢٥

الدامى هنا هو الأكثر استخداما ، وخاصة فى ديوان « رسوم على قشرة الليل » يليه المعتم ، فالمضيء ، فالمنطفىء . وثمة مفردات استخدمت مرة واحدة (الشتائى) ـ المزخرف ـ الأرقط ـ المطرز ـ المشمس ـ المنقوش ـ المبرقش ـ المبهم ـ المشجر) ، واستخدم « ظلامى » مرتين فى قصائده الحديثة .

جدول رقم (٥)
مجموع مفردات الألوان

الديوان / نمط اللون	من دفتر الصمت	ملامح من الوجه	رسوم على قشرة الليل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنهر يلبس الأقنعة	يتحدث الطمى	قصائد حديثة	إجمالى
السلسلة الأكروماتية	٢٢	٨	١٨	١٣	٤	٦	٢٤	٦	١٠١
الألوان الأساسية	٣١	٥	٣٠	٢٠	٨	٢١	٤٢	٢٩	١٨٦
ظلال الألوان	٢٨	٦	١٦	١٢	٦	١٦	٢٠	١٠	١١٤
صفـات الألـوان	١٥	١٥	٥٨	٧	٨	١٠	٦	٥	١٢٤
إجمالى	٩٦	٣٤	١٢٢	٥٢	٢٦	٥٣	٩٢	٥٠	٥٢٥

ويلاحظ هنا سيطرة الألوان الأساسية على غيرها فى حين تبدو السلسلة الأكروماتية أقل استخداما . كذلك يلاحظ أن ديوان « رسوم على قشرة الليل » هو أكثر الدواوين استخداما لمفردات اللون فى حين يظهر أن « شهادة البكاء فى زمن الضحك » هو أقلها .

ثانيا : على المستوى البلاغى :

والنص الشعرى لمطر يقدم دوال لونه ، عبر تواطؤات متعددة من التصريح ، والتلميح ، والترميز ، والانزياح . وهذا التركيب للدوال ، يستعيد به الشاعر خلق الواقع ، فيخلق بدوره تركيبا جديدا للوجود ، خلال دورتى الولادة والموت ـ الليل والنهار ـ الوجه والقناع ـ العتمة والضوء ـ الشمس والغمام ـ الصباح والمساء ـ النور والظلال ـ الصفاء والعكارة ، أو لو شئنا مثالا :

الجوع فى القرى معشوشب يخضر فى حشائش الجداول
يصفر فى السنابل
يسودّ فى لفائف الأطفال والوجوه
يبيض فى حوائط المقابر
. . . . . .
ملونا فى قزح الأصائل المطيرة

الجوع فى المدنية
يصفر فى انسكابة الجدائل
يخضر فى المزابل
يسود فى حدائق الأسفلت والسكون
يبيض فى القصائد المختثة
. . . . . .
ملونا فى الصحف الفقيرة . . .[٥٤] .

هذا الأسلوب ، الذى يعرف بأسلوب تقابل الأضداد ، وهو غير منبت الصلة بتراث الشعر العربى ، من أهم المولدات الدينامية لدوال اللون . فإذا كانت علاقات التوازى تكشف عن تقابل ، فإن نظام التضاد يفتح الأقنية الواصلة مباشرة بين مدلولات هذه الدوال ، كاشفا ما بينها من تعارض ومن لقاء . . تعارض بين المدينة والقرية ، ولقاء الجوع يجمعهما ، وحيث المسافة تكاد تكون واحدة لاتتحول بين دوال اللون ومدلولاته . . لاتتسع ، ولاتضيق .

وقد استفاد الشاعر من غنى قاموسه اللونى فى المزج بين المعطيات الصوتية والبصرية لمفردات هذا القاموس ، حيث لايجد التشكيل الهندسى لموسيقى اللون شرطه فى الأوزان المعروفة وحسب ، وهى عديدة لديه (. . رمادية ـ ثلجية ـ ضبابية ـ شتائية ـ مسائية ، الخ . .) ، بل تجده كذلك ، وربما بشكل أفضل فى علاقات متعددة من التقابل ، والتشاكل ، والتكرار بأنواعه ، وكلها ترتبط بتقنيات التلفظ الصوتى والتنسيق الدلالى . نقرأ هذا المقطع :

« قال لها : ياطفلتى القديمة
فلتعصبى رأسى بشالك الأسود
(كان يظنه أبيض
مزخرفا بالبقع الحمراء)
ولتمنحينى كسرة مغموسة بالماء
وانتظرى تمام دورة الأشياء
حتى أعود بالجراد الذهبى حينها
يطلع من طقوس البيع والشراء . . . »[٥٥] .

هنا : أسود ـ أبيض : توازن متواتر قائم على مستوى الإيقاع الصوتى :

أ س و د
أ ب ى ض

فتح / سكون / فتح / سكون

وكذلك على مستوى التلفظ الصوتى فى : حمراء ـ أشياء

ح م ر ا ء
أ ش ى ا ء

فتح / سكون / فتح / مد / سكون

ثم مع قراءة عمودية وأفقية لحرف الياء :

. . . . : . .
فلتعصبى (ى) رأس (ى) . . .
(. . . . . .
. . . .)
ولتمنحين (ى) . . . .
وانتظر (ى) . . . . .

وعلى المستوى الدلالى ، فإن ما يحكم عالم المقطع الشعرى هو : الشال الأسود ـ الكسرة المغموسة بالماء ـ الجراد الذهبى ، وهى تشوفات يشير غيابها إلى أحزان فى عالم « يطلع من طقوس البيع والشراء » ، ويشى الحلم بها إلى توظيف تنويعات اللون (الأسود ـ الأبيض ـ الأحمر ـ الذهبى) . وبرغم عدم إمكان استنتاج خصوصية الصورة الفنية للشاعر عبر توظيفه لجماليات اللون ، فالمثال التالى يمكن أن يقدم إلينا إضاءة ما :

« عذبنى أنى أملك هاتين العينين
عيناى السوداوان
فى ليل القبو الدامى شباكان
بئران انسكبت فى أغوارهما النيران
وتعارك صدر الأرض ونصل الشمس . . . »[٥٦] .

الصورة الأولى قائمة ظاهريا ـ وبحسب الاصطلاحات البلاغية ـ على الوصف (وصف العينين بالسواد ، والقبو بالدموية) ، ومتى حللنا الكلمات التى تتكون منها ، والتمسنا العلاقات القائمة بينها ، اتضحت صلاتها ، وتحددت عناقيد دلالتها .

فالعيون ، والليل ، والقبو ، والشبابيك ، والآبار ، والنيران ، والأرض ، والشمس ، تكون كلها العناصر (الخام) لهذه الصورة . وكلها عناصر طبيعية محسوسة . غير أنها خلال علاقاتها اللونية صنعت صورة ذهنية فى تماثلها . فسواد العينين يماثل شباكين فى ليل القبو الدامى ، أو بئرين يمتلئان بالنيران ، أو ارتماء الشمس على الأرض ، وهى جميعا صور بصرية جزئية متتابعة ، يلح الشاعر فى إدراك صلاتها الخفية .

والدوال اللونية لهذه الصورة تمتاح من ملامح الأسطورة ، وإيحاءات الطقوس والشعائر ، وتواقيع المرويات الشعبية ، وهو ما قد يبرر إلغاء المسافة عنده بين المدرك الحسى للألوان وتصورها العقلى . فالقمر فى أحيان « قمر أحمر »[٥٧] ، وفى قصيدة أخرى « قمر أخضر »[٥٨] ، والأزرق للفرح وضده ، أو خلع الصفات الإنسانية على الألوان : « يفر اللون » ، بحيث يغدو لونا أنثروبومورفيا Anthropomorphic أو خلع صفات فيزيقية : « تكور عشب الضوء » ، أو الانزياح : « الموت الملون » . إن مطر يستحث علاماته اللونية ، ويستصفى منها أقصى دلالاتها ، وما يبقى بعد هذا ، هو إبداعية الذى يمتد فى القصيدة ، كى يقوم فعل الكشف ، فيحكم عقدة الكلمة ، ويمتلىء بالمجاز .

الإحالات :

(١) Steiner, W.: The Colours of Rhetoric-Problems in the Relation between Modern Literature and Painting, The University of Chicago press, Chicago and London, 1982, p. 141.

(٢) Sartre, J.P.: Qu'est-ce que la litterature?, Gallimard, Paris, 1964, p. 59.

(٣) Needham, R.: Symbolic Classification, Goodyear, Santa Monica, California, 1979, p. 21.

(٤) Ibid., p. 22.

(٥) Ibid., pp. 59-61.

(٦) جيروم ستولنيتز : النقد الفنى ــ دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ص ٧٣-٧٤ وص ص ١١١-١١٤ ، نقلا عن :
Bullough, E.: "The Perceptive Problem in the Aesthetic Appreciation of Simple Colour Combination" in British Journal of Psychology, Vol. 3, 1910, pp. 406-447.

(٧) المرجع السابق ، ص ١١٥ .

(٨) Berque, J.: "L'Algebrique et le recu" in Diogène, UNESCO, No. 86, Avril-Juin 1979, p. 5.

(٩) Downey, J. E.: Creative Imagination-Studies in the Psychology of Literature, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co. LTD., London, 1929, p. 48.

(١٠) Read, H.: Gaugin—Return to Symbolism, 25 th Art News, Annual, N. Y., 1956, p. 137.

(١١) Downey, J. E., Op. Cit., p. 85.

(١٢) Courthope, W.J.: A History of English Poetry, 3 rd Vol., Penguin Books LTD., Harmondsworth, Middlesex, England, 1971, p. 451.

(١٣) Ibid., p. 427.

(١٤) Mauron, Ch. : Introduction à la psychanalyse de Mallarmé, Editions du Seuil, 1975; p. 18.

(١٥) ذكر القرآن الكريم اختلاف الالوان فى سبع ايات (الروم ٢٢ ، والنحل ١٣ و ٦٩ ، وفاطر ٢٧ و ٢٨ ، والزمر ٢١) ، وهى تشير إلى اختلاف ألوان البشر والمواشى والزروع والجبال ، وقد ذكر منها خمسة ألوان : هى الأحمر والأصفر ، والأخضر ، والأسود ، والأبيض . فأما الأحمر ، فلم يذكر إلا فى آية واحدة فى وصف الجبال (فاطر ٢٧) ، وأما الأصفر ، فقد ذكر فى أربع آيات ، إحداها عن لون بقرة بنى اسرائيل (البقرة ٦٩) ، والثلاث الأخرى فى وصف لون النبات (المرسلات ٣٣ ، والحديد ٢٠ ، والروم ٥١) .
أما الأسود ، فقد ورد فى ست آيات ، احداها فى وصف لون الجبال (فاطر ٢٧) ، وأخرى فى لون الخيط الذى يميز به الفجر (البقرة ١٨) ، واثنتان عن وصف وجه من كان يبشر بالأنثى (النحل ٥٨ ، والزخرف ١٧) ، واثنتان فى وصف وجه الكاذبين على الله (الزمر ٦٠) والكافرين بعد الإيمان (آل عمران ١٠٦) .
أما اللون الأخضر فقد ذكر فى سبع آيات ، أربع منها فى وصف لون النبات والشجر (يس ٨٠ ، ويوسف ٤٣ و ٤٦ ، والحج ٦٣) ، وثلاث فى وصف ثياب الجنة من السندس الأخضر (الإنسان ٢١ ، والكهف ٣١ ، ومتكئهم من الرفرف فى سورة الرحمن ٧٦) .
أما اللون الأبيض فقد ذكر فى إحدى عشرة آية ، خمس منهن عن لون يد موسى عندما ناظر السحرة (الأعراف ١٠٨ ، وطه ٢٢ ، والشعراء ٣٣ ، والقصص ١٢ و ٣٢) ، وواحدة كناية عن العمى (يوسف ٨٤) ، وواحدة عن لون الجبال (فاطر ٢٧) ، وواحدة عن لون الخيط الذى يميز به الفجر (البقرة ١٨٧) ، وآية واحدة فى وصف وجه من أنعم الله عليه بالجنة (آل عمران ١٠٦) ، وأخرى فى وصف الكأس الذى يدار على أهل الجنة (الصافات ٤٦) ، وأخرى فى وصف جوارى الجنة (الصافات ٤٩) . ومن هذا يتبين أنه ليس فى القرآن حض على استعمال لون معين أو تفضيله على غيره ، وإن أشار إلى لون الملبوسات الوحيد ، وهو الأخضر .

(١٦) Courthope, W.J., op. cit., p. 439.

(١٧) Ibid., p. 431.

(١٨) لمزيد من التفصيل ، انظر :
د . محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ص ص ٢٥٨-٢٥٩ .

(١٩) Cohen, J.: Structure du langage poétique, Ed. Flammarion, Paris, 1966, p. 35.

(٢٠) Mauron, ch., op. cit., p. 20.

(٢١) Steiner, W., op. cit., p. 87.

(٢٢) مجلة مواقف ، العدد ٣٦ ، شتاء ١٩٨٠ .

(٢٣) عباس محمود العقاد : مراجعات فى الآداب والفنون ، دار الكتاب العربى ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ٣٢ .

(٢٤) لعل أوسع مادة عن الألوان موجودة فى المعاجم التى رتبت معلوماتها بإحدى طريقتين : أولهما تبعا للموضوعات ، والثانية تبعا لحروف الأبجدية .
وأبرز الكتب التى بحثت عن الألوان متبعة الطريقة الأولى ، هما كتابا « فقه اللغة » للثعالبى ، و « المخصص » لابن سيدة .
يحوى كتاب الثعالبى فصلين ، أحدهما عن الألوان (٧٠-٧٧) ، بحث فيه المفردات المستعملة فى لون البياض ، والسواد والحمرة فى الإنسان والحيوان ، كما عقد فصلا آخر عن ألوان الثياب (٢٤١-٢٤٣) ، ومادته ذات قيمة كبيرة ، وهى يسيرة المتناول ، إلا أنها مقتضبة .
وأما كتاب المخصص فهو كتاب ضخم ، مرتب حسب الموضوعات ، وعرض للمفردات والتعبيرات المتعلقة بكل موضوع . وقد كتب فصلا عن النبات الذى يصطبغ فيه ويختضب (١١/٢٠٩-٢١٣) ، وفيه ذكر لعدة ألوان مستعملة فى الملابس ، اعتمد فيها على عدد من اللغويين والنباتيين القدامى .
أما المعاجم المرتبة تبعا لحروف الأبجدية ، فأهمها « لسان العرب » لابن منظور ، وقد نقل فى المواد التى بحثها أقوال عدد من لغويى القرنين الثانى والثالث الهجرى ، كما نقل عن ابن سيدة ، وأورد بعض الأحاديث نقلا عن « النهاية » لابن الأثير . ومادته دسمة ، غير أن ترتيبه على المعجم قد يضيع على المتتبع لبعض الألوان .
وبالإضافة إلى المعاجم ، هناك عدد من كتب الفقه ، والتراجم ، والتاريخ ، وبعض من الأعمال الإستشراقية ، وبالذات عند المستشرق الفرنسى رينهارت دوزى R. Dozy (١٨٢٠-١٨٨٣) ، والإيطالى فرانشسكو بجوينوت F. Beguinot (١٨٧٩-١٩٥٣) ، والفرنسى مايار P. Maillard (١٨٩٠-١٩٦٣) ، والإنجليزى سرجنت R. Serjeant (1910-) . لمزيد من التفصيل حول دراسة الألوان فى هذه الأعمال ، انظر :
د . صالح أحمد العلى : « ألوان الملابس العربية فى العهود الإسلامية الأولى » فى مجلة المجمع العلمى العراقى ، المجلد السادس والعشرون ، مطبعة المجمع العلمى العراقى ، بغداد ، ١٩٧٥ ، ص ص ٨١-٨٥ .

(٢٥) Downey, J. E., Op. cit., p. 87.

(٢٦) Courthope, W. J., Op. Cit., p. 455.

(٢٧) ليوهرفتش : « إبصار الألوان ــ عيوبه ونقائصه » فى العلم والمجتمع ، ترجمة د . عمر مكاوى ، العدد ٤٤ ، مركز مطبوعات اليونسكو ، القاهرة ، سبتمبر ــ نوفمبر ١٩٨١ ، ص ص ٢٢-٢٩ .

(٢٨) وضع عدد من الباحثين معايير مختلفة للتمييز بين الكلمات الأساسية والهامشية للون ، منها معيار برلين B. Berlin وكاى P. Kay فى مؤلفهما « المفاهيم الأساسية للون » Basic Colour Terms عام ١٩٦٩ . انظر :
Leech, G.: Semantics—The Study of Meaning, 2 nd ed., Penguin

Books LTD., Harmondsworth, 1983, p. 24-27, 233-236.

(٢٩) ذكر مؤلف كتاب « مفرج النفس » ، أن الألوان : تنقسم إلى قسمين : بسيط ومركب ، فالبسيط عند بعضهم لونان : الأبيض والأسود ، وعند بعضهم أربعة ، وهى الأبيض والأسود والأحمر والأصفر ، وما يتركب منها ، وتولد الأخلاط السوداوية ، وما يحدث عنها من الفكر الردية والهموم المؤذيةوالأحزان الملازمة ، وتعمى القلوب ، والألوان المفرحة وهى الأبيض والأحمر والأخضر والأصفر » . انظر :
بشر فارس (نشر) : سر الزخرفة الإسلامية ، منشورات المعهد الفرنسى ، القاهرة ، ١٩٥٢ ، ص ص ٣٩-٤٠ .

(٣٠) Lévi-Strauss, C.: Anthropologie structurale, Librairie Plon, Paris, 1974, pp. 105-106.

(٣١) Ibid., p. 106.

(٣٢) Ibid., p. 107.

(٣٣) Ibid., p. 108.

(٣٤) Steiner, W., op. cit., pp. 73-81.

(٣٥) Downey, J. E., op. cit., p. 91.

(٣٦) قدم فؤاد دوارة النص الفرنسى للقصيدة ، وترجمتها العربية . انظر : مكسيم جوركى : « بول فيرلين والإنحلاليون » ، ترجمة فؤاد دوارة ، المجلة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة ، أغسطس ١٩٦٣ ، ص ٥٢ .

(٣٧) عبر الشاعر اللبنانى « صلاح لبكى » عن الصبوة إلى استبطان الوحدة بين أحاسيس الصوت والبصر والشم بقوله :

ليت لى أستوعب النغمة فى الضوء البليل
وأملّ العين بالألوان من كل أصيل
وأشم الطيب حتى أنتهى طيب التلول
فأرى شتى الجمالات الزواهى فى الأصول

صلاح لبكى : ديوان « مواعيد » ، دار المكشوف ، بيروت ، ١٩٤٣ ، ص ص ١٦-١٧ .

(٣٨) Downey, op. cit., p. 92.

(٣٩) أسوالد اشبنغلر : تدهور الحضارة الغربية ، الجزء الأول ، ترجمة أحمد الشيبانى ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٦٤ ، ص ٤١٧ .

(٤٠) فى محاولة الشاعر بلورة بلاغة إيقاعية ، قد يوغل إلى الحد التى تستحيل فيه القصيدة جسدا مصنوعا من ألفاظ صائتة ، تصل درجة بعيدة من الكثافة . لمزيد من التفصيل حول مفهوم « التلفيظ » واستخداماته ، انظر :
خلدون الشمعة : النقد والحرية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٧ ، ص ص ١٠٨-١١١ .

(٤١) Strauss, op. cit., p. 230.

(٤٢) بارتون جونسون : « دراسة يورى لوتمان البنيوية للشعر » ، ترجمة د . سيد البحراوى ، الفكر العربى ، العدد الخامس والعشرون ، يناير - فبراير ١٩٨٢ ، معهد الإنماء العربى ، بيروت ، ص ص ١٥٤-١٥٥ .

(٤٣) Strauss, op. cit., p. 108.

(٤٤) عاطف جودة نصر : « البديع فى تراثنا الشعرى - دراسة تحليلية » فى فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثانى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٨٩ .

(٤٥) Greimas, A. J.: Semantique structurale, Larousse, Paris, 1966, p. 19.

(٤٦) تستند أنثروبولوجيا المعرفة فى دراستها للألوان إلى دراسة أبنيتها المعرفية ، أو ما تطلق عليه « مكونات الألوان » Colour components ، وما يقابلها من مصطلحات لغوية ، عن طريق تحليل هذه المكونات Componential Analysis التى تقوم عليها فى ثقافة معينة .
ويرى كونكلين C. Conklin أنها بهذه المنهجية تهتم بتصنيفات ثابتة Static ، باعتبار زعمها ثبات اللغة واستقرارها فى إطار هذه الثقافة ، وأنه من خلال هذا الثبات والاستقرار يصبح بالإمكان اكتشاف معانى كلمات اللون وتنظيمها فى مجموعة من التصنيفات ، التى يكون لها معنى معين بالنسبة للمنتمين لتلك الثقافة . بينما الأصح فى نظره ، هو قابلية هذه المعانى للتغير من موقف إلى آخر ، ومن ثم اختلاف دلالاتها طبقا للسياقات المختلفة . انظر :
Conklin, H.C.: "Lexicographical Treatment of Folk Taxonimies" in S. A. Tyler (ed.), Cognitive Anthropology, Holt Rinehart and Winston Inc., 1969, pp. 40-41.

(٤٧) Strauss, op. cit., p. 108.

(٤٨) د . عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية فى النقد الأدبى ، الطبعة الأولى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ١٠٧ .

(٤٩) Mounin, G.: Les problèmes théoriques de la traduction, Editions Gallimard, 1963, p. 103.

(٥٠) Steiner, op. cit., p. 172.

(٥١) Ibid., p. 174.

(٥٢) د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، الطبعة الثانية ، دار العودة ودار الثقافة ، ١٩٧٢ ، ص ٢٨١ .

(٥٣) Richard, J.P.: L'univers imaginaire de Mallarmé, Editions du Seuil, Paris, 1974, p. 25

وقد اعتمدنا فى دراسة الشاعر محمد عفيفى مطر ، على دواوينه ، وهى كالتالى :

● من دفتر الصمت ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومى ، دمشق ، ١٩٦٨ .
● ملامح من الوجه الأنبا دوقليسى ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩ .
● رسوم على قشرة الليل ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ليبيا ، ١٩٧٨ .
● كتاب الأرض والدم ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢
● شهادة البكاء فى زمن الضحك ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ .
● والنهر يلبس الأقنعة ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٥ .
● يتحدث الطمى - قصائد من الخرافة الشعبية ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، بدون تاريخ . وكذلك بعض من أعماله الحديثة وهى :
● قصائد ، مجلة الأقلام ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 4 ، 1982 .
● امرأة تلبس الأخضر دائما ، ورجل يلبس الأخضر أحيانا ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العددان ٦ ، ٧ ، مركز الإنماء القومى ، تشرين أول - تشرين ثان ١٩٨٠ ، بيروت ، ص ص ١٦٣-١٦٦ .
● فرح بالماء ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ١٠ ، شباط ١٩٨١ ، ص ص ١٦٧-١٧١ .

وللشاعر دواوين لم تنشر بعد ، هى :

● مكابدات الصوت الأول .
● رباعية الفرح .
● أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت .

(٥٤) ملامح من الوجه الأنبا دوقليسى ، ص ص ٢٤-٢٦ .

(٥٥) كتاب الأرض والدم ، ص ٤٠ .

(٥٦) ملامح من الوجه ، ص ١١ .

(٥٧) يتحدث الطمى ، ص ٤٧ .

(٥٨) المرجع السابق ، ص ٣٩ .

شاعرية الألوان عند امرئ القيس

محمد عبد المطلب

(١) ربما يبدو غريبا أن نعرض لعالم الألوان ونصله بالعالم الشعرى لامرىء القيس ، لكن إذا أدركنا امتلاء هذا العالم بالتنوع والتغير ، والدلالات والرموز ، زالت الغرابة ، وأخذت استعمالات اللون فى الشعر بعامة ، وعند امرىء القيس بخاصة ، أهميتها التى تستحقها ، بوصفها عنصرا من عناصر المعجم الشعرى الذى يكاد ينغلق على كل شاعر .

والملاحظ أن حركة امرىء القيس تتمثل فى رسم صورة ذات طبيعة مزدوجة ؛ فهو من ناحية كان يعمل على تجسيد صوره ويصلها بعالم الأشياء ؛ لكنه ـ من ناحية أخرى ـ كان يحاول الانسلاخ عن واقعه إلى نوع من التصور الفنى الذى يلعب فيه اللون دورا مؤثرا ، إن لم نقل إن اللون كان محور الصورة الأول . حتى تلك الصور التى قد تفتقد تجليات الألوان ، تظل مشدودة إليها على نحو ما ، نتيجة اتصالها بما حولها من أشياء ذات طبيعة لونية .

وفهمنا لشعر امرىء القيس قد يتوقف فى بعض جوانبه على إدراكنا لكيفية غرس الألوان فى سياقاتها التعبيرية ، التى من خلالها تشكلت المواقف الرئيسية لبعض أشعاره . ولا شك أن مقتضيات هذه الدراسة تطرح علينا تساؤلا عن السياقات الرئيسية التى استعمل فيها الشاعر كلمة (اللون) ؛ ذلك أن هذه السياقات تمثل المدخل الأساسى الذى يمكن من خلاله استكشاف السياقات الفرعية التى نثر فيها امرؤ القيس مجموعة ألوانه ، فرادى أو جماعات ، سواء ما اتصل منها بعالم الأحياء ، حيوانا أو غير حيوان ، أو ما اتصل منها بمظاهر الطبيعة المتحركة أو الجامدة .

ولا يمكن أن نؤكد ــ على وجه الإطلاق ــ قيام تصور كلى لدى امرىء القيس لعالم الألوان وتجلياته الشعرية أو غير الشعرية ؛ لكن المؤكد أن هذا الشاعر كانت له مقدرة فى الإفادة من هذه التجليات على نحو يتيح أمامنا كثيرا من التأويلات والتفسيرات التى تأخذ بيدنا إلى الدلالة الحقيقية لصياغته الشعرية .

وإذا كنا قد افتقدنا هذا التصور الكلى فى الجانب النظرى ، فإن الجانب التطبيقى يسمح بادعاء حول هذا التصور ، وذلك من خلال رصدنا لسياقات كلمة (اللون) التى وردت فيها أربع مرات ، فجسدت الرؤية البصرية وارتباطها بعالم المخلوقات على وجه العموم .

ويبدو أن هذا الارتباط كان وليد تركيز دقيق لرؤية العالم وانعكاسها على حدقة امرىء القيس ، ثم التدرج من ذلك إلى العالم الخاص بالشاعر وتجلياته داخل عالم الموجودات .

وتتبعنا لنتاج الشاعر يبرز أمامنا هذا العالم الخاص ، فإذا به لا يجاوز حدود المرأة والخمر ، والفرس ، والمطر ، وقد يأتى من وراء ذلك تنويعات هنا أو هناك ، ولكنها تئول فى النهاية إلى تلك المحاور الأربعة . ذلك أن الحديث عن المرأة ــ عند امرىء القيس ــ قد يفضى إلى حديث الظعن الراحلة مثلا ؛ والفرس قد يؤدى إلى حديث الصيد ، أو صورة الحمار الوحشى ، إلى آخر هذه التنويعات التى تقابلنا فى ديوان الشاعر .

وربما قلنا إن عالم امرىء القيس يدور بين ثنائية الحى وغير الحى ؛ فالمرأة والفرس فى جانب ، والخمر والمطر فى الجانب الآخر . وهذه

المحاور الأربعة هى التى وردت فيها كلمة (اللون) فى ديوانه .

فى حديث الشاعر عن المرأة يعرض لشعرها ، وأسنانها ، ومنابت هذه الأسنان ، فيقول :

منابته مثل السدوس ولونه
كشوك السيال فهو عذب يُفيض(١)

ويدقق وصف حصانه من خلال ما يقع عليه البصر منه فيقول :

والماء منهمر ، والشد منحدر
والقُصْبُ مضطمر ، واللون غربيب(٢)

ويعمد الشاعر إلى الصورة التشبيهية للحديث عن الخمر وقد لفته منها حمرتها الشديدة الشبه بدم الغزال :

أُنُفٌ كلون دم الغزال معتّق
من خمر عانة أو كروم شِبام(٣)

ويهبط الشاعر واديا معشبا قد تعاوره المطر فيربطه باللون وتجلياته أيضا :

وغيث كألوان الفنا قد هبطته
تعاور فيه كل أوطف حنّان(٤)

فالمحاور الأربعة — كما قلنا — تمثل كون امرىء القيس على إطلاقه ؛ فالمرأة معها فيض العواطف ، وعشق الجمال ، وبمعنى آخر عالم المتعة المعنوية . ويكاد يكون الفرس كونا قائما بذاته ، يتحمل فى سياقاته كثيرا من الإسقاطات ، وكثيرا من الرموز ، كما يتحمل كثيرا من ملامح الشخصية التى أبدعته فنيًّا ؛ فهو فرس مغامر ، راحل وسط الأهوال ، لاه ، مناور ، إلى آخر تلك الملامح التى تجعلنا بإزاء فارس لا فرس .

وفى مقابل هذا العالم الحى تواجهنا الخمر رامزة إلى (الصمت المتكلم) ، و(السكون المتحرك) ؛ فهى مدخل الشاعر إلى دنيا اللهو والمتعة فى الحل أو فى الترحال ؛ وهى مدخله إلى عالم الغيبوبة والنشوة ؛ أى أنها تنقله إلى ما وراء الوعى ، فتتداعى عليه الذكريات أحيانا ، ويخيم عليه سكون النسيان أحيانا أخرى .

أما المطر فلا يمكن أن ندرك أبعاده الحقيقية كسياق دلالى إلا إذا تصورنا عالم الجفاف فى تلك الصحراء المهلكة ؛ فهو الحياة فى تجددها واستقرارها . ومن المدهش أن هذه العوالم تكاد تتكامل عند امرىء القيس ، أو هى — على الأقل — يتصل بعضها ببعض اتصالا مكثفا ينتهى إلى نوع من التوحد . فالعلاقة بينها ليست علاقة تداع ، وإنما هى علاقة تكاد تحيط بالشاعر ، وتنسج حوله لونا من الحياة الممتلئة بالنشوة خاصة ، بعد أن انطفأ لهيب الشباب ، وذهبت قوته . وقد عبر امرؤ القيس عن كل ذلك عندما قال :

وأصبحت ودعت الصبا غير أننى
أراقب خلّات من العيش أربعا
فمنهن قولى للندامى ترفّعوا
يداجون نشّاحا من الخمر مترعا
ومنهن ركض الخيل ترجم بالقنا
يبادرن سربا آمنا أن يفزعا
ومنهن نص العيس والليل شامل
تيممن مجهولا من الأرض بلقعا
خوارج من برية نحو قرية
يجدّدن وصلا أو يرجّين مطمعا
ومنهن سَوْق الخود قد بلها الندى
تراقب منظوم التمائم مرضعا(٥)

وإذا كان التكامل بين المحاور الأربعة قد تجلى على المستوى الكلى فى هذه الأبيات ، فإنه يصبح أكثر تجليا على المستوى الجزئى ، على معنى أن كل محور يتعلق بغيره تعلقا جدليا .

فالمرأة والخمر بينهما علاقة تتحرك من أحدهما إلى الآخر ذهابا وعودة ، لكنها تتوقف أحيانا فى نقطة زمنية تصنع منهما شيئا موحدا . وربما كان هذا التوقف من صنع الوهم عندما تسرع الحركة إلى حد تتداخل فيه خطوطها ؛ وهو أمر مألوف فى شعر امرىء القيس ، عبر عنه يوما وهو يصور سرعة فرسه التى أصبحت حركة واحدة فى نقطة واحدة ، ذهابا وجيئة :

مكر مفر مقبل مدبر معا
كجلمود صخر حطه السيل من عل

وامرؤ القيس يسرع إلى (الخمر وهر) . وبينما تمتص « هر » منه قوة شبابه ، يمتص هو منها رحيق النشوة الخالصة ، ثم يصبح كل ذلك توحدا خالصا عندما تصبح « هر » خمرا :

أغادى الصبوح عند « هرّ » و« فرتنا »
وليدا وهل أفنى شبابى غير هرّ
إذا ذقت فاها قلت طعم مدامة
معتقة مما تجىء به التجُرْ(٦)

وهذا التوحد يتيح للشاعر أن يفيد من الخمر قوة تسانده فى مواجهة ظواهر الفناء والتحلل التى تتبدى أحيانا فى نفسه ، وأحيانا فيما يحيط به ويلاحقه ، وخاصة فى الأطلال وبقايا الديار ، وكأنما يدفع الشاعر المعانى الطلليّة أن تحوله إلى صورتها :

فظللت فى دمن الديار كأننى
نشوان باكره صبوح مدام(٧)

وتتصل الأطلال بالمطر لتكون معه ثنائية تكاملية ؛ فإذا كان الطلل رمزا للعفاء والتحلل ، فإن المطر يؤكد كل ذلك ، بل يساعد عليه عندما ينهمر مدمرا محطما الديار ، أو بمعنى أصح ، ما تبقى منها :

ديار لسلمى عافيات بذى خال
ألح عليها كل أسحم هطّال(٨)

ولأمر ما أصبح للمطر — عند امرىء القيس — ارتباط بسكب الدموع على رحيل المحبوبة ، كما كان له ارتباط بمظاهر العفاء والتحلل الطللى . يقول الشاعر :

أمن ذكر نبهانية حل أهلها
بجزع الملا عيناك تبتدران
فدمعهما سح وسكب وديمة
ورش وتوكاف وتنهملان(٩)

ويأتى الحصان ليأخذ دوره فى عالم الشاعر ، حيث يصبح الوسيلة الأثيرة لديه للانتقال إلى طرفى اللذة والمتعة : المرأة والخمر . يقول :

كأنى لم أركب جوادا للذة
ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال
ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل
لخيلى كرى كرة بعد إجفال[١٠]

واتصال الحصان بالمطر ظاهرة شعرية مألوفة عند امرىء القيس ، فسرعته واندفاعه هما المطر فى هطوله وانهماره ، وكما أن المطر ينقله من الجدب إلى الخصب ، كذلك ينقله الحصان إلى عالم المتعة واللهو :

فأدركهن ثانيا من عنانه
كغيث العشى الأقهب المتودّق[١١]
وولى كشؤبوب العشى بوابل
ويخرجن من جعد ثراه منصَّب[١٢]

وهذا الارتباط بين الحصان والمطر يكاد يصبح نوعا من التوحد ؛ فإذا جرى أو بذل جهدا انساب منه المطر كما ينساب من السحاب الذى فى السماء :

وأضحى يسح الماء عن كل فيقة
يكب على الأذقان دوح الكنهبل[١٣]

ومن المدهش أن نلحظ فى أبيات امرىء القيس نوعا من التراسل بين المطر والخمر ؛ فكلاهما يرفد الآخر بالانسياب والصفاء ، ومن ثم يكون التآلف بينها صالحا لأن يعمل به برد أنياب المحبوبة :

كأن المدام وصوب الغمام
وريح الخزامى وذوب العسل
يُعَلُّ به برد أنيابها
إذا النجم وسط السماء استقل[١٤]

بل إن هذا التراسل قد يتحول فى بعض السياقات إلى طبيعة واحدة ، بحيث يصبح ماء المطر عنصرا من الخمر فتمزج به لتطيب للشاربين :

كأن التجار أصعدوا بسبيئة[١٥]
من الخص حتى أنزلوها على يسر
فلما استطالوا صب فى الصحن نصفه
وشجت بماء غير طرق ولا كدر
بماء سحاب زل عن متن صخرة
إلى بطن أخرى طيب ماؤها خصر[١٦]

والملاحظ أن لفظة (اللون) التى ربطها الشاعر بتلك المحاور الأربعة أكدت اتصال الألوان وظواهرها المختلفة بعالمه الخاص ، كما أن انتشار اللون فى السياقات المختلفة أيضا كان موازيا دلاليا لاستخدام كلمة اللون ذاتها ، مع الفارق الطبيعى بين المجمل والمفصل ، والكلى والجزئى .

ولعل أكبر صعوبة تواجهنا ونحن بصدد الكشف عن تجليات الألوان عند امرىء القيس هى أن ظواهرها ليست محددة الدلالة أحيانا ؛ فقد يستخدم الشاعر اللون الأبيض أو الأسود أو غيرهما من الألوان دون أن يعنى بذلك مدلول اللون ذاته ، إلا بتأويل بعيد أو قريب ، بل قد يرد اللون دون أن يحمل من صفاته شيئا ، وكأنما يقصد به انعدام اللون تماما ؛ فعندما يقول :

فأضحى يَسُحُّ الماء عن كل فيقة
يحور الضباب فى صفاصف بيض[١٧]

نجد أن لفظة (بيض) تمثل معادلا لانعدام اللون ؛ فالشاعر لا يقصد سوى تصوير الأرض العارية من النبات ، فجعلها عديمة اللون أيضا .

ومما يزيد الأمر صعوبة ندرة الدراسات التى تناولت طبائع الألوان عند الجاهليين عموما وعند الشعراء خصوصا ؛ فنحن لا ندرى دراية كاملة ما إذا كان المعنى اللغوى لظواهر الألوان قد تطور عبر المراحل الحضارية التى مر بها المجتمع العربى ، أم أنه احتفظ بأصل مواضعته الأولى .

ومهما يكن من شىء فسوف نتعامل مع هذه الظواهر عند الشاعر كما وردت فى سياقاتها ، مع الأخذ فى الاعتبار مدى مطابقتها لهذا السياق وانسجامها معه ، أو مدى منافرتها له ، وما لذلك كله من أثر فى تأكيد شاعرية الصياغة عنده .

وليس من همنا هنا أن نلجأ إلى تحويل استخدام الشاعر للألوان إلى إسقاطات ورموز ، ذلك أن طبيعة هذه الدراسة لا تحتمل هذه الأبعاد إلا بالقدر الذى يسهم فى الكشف عن دور (اللون) داخل البناء الكلى لديوان الشاعر ؛ كما أن طبيعة شعره لا تحتمل هذه التأويلات ــ من وجهة نظرنا ــ دون أن يعنى ذلك أى مصادرة على اجتهادات أخرى قد تعمد إلى الربط بين ظواهر الألوان والميثولوجيا العربية القديمة مثلا .

ويجب ملاحظة أن تأملاتنا فى عالم الألوان عند امرىء القيس هى نوع من محاولة التحديق فى عالم المخلوقات من خلال رؤية الشاعر له ؛ أى أن حاسة البصر سوف تكون مجال حركتنا لتتبع ظواهر الأشياء كما هى فى الواقع ، ثم انعكاس هذه الظواهر على شبكة العين ، ثم من هذا الانعكاس إلى عالم الشعور والإحساس ، للكشف عن صلته بعالم الألوان .

ولا شك أن الكشف سوف يضعنا أمام احتمالين : إما تطابق العالمين ، وإما تقابلهما . لكن هذا أو ذاك سوف يكون خاضعا لرؤية الشاعر الخاصة ، وانعكاسها فى صياغة شعرية منها (ظواهر الألوان) .

ومن اللافت أن تجليات اللون عند امرىء القيس كانت ذات مستويات متعددة ، أكسبتها ثراء وتنوعا ؛ فهى تأتى عنده رصدا مباشرا للإدراك البصرى ، وقد تكون على شكل لوازم تنتهى إلى ملزوم هو اللون ، كما فى الكناية مثلا . ومن ثم يكون تناولنا لتجليات الألوان من خلال هذه المستويات ، بحيث يتم الرصد داخل كل مستوى على حدة ؛ وهى خطوة أولية تمهد للكشف عن العلاقة الكلية الرابطة بين مستويات الألوان المختلفة داخل ديوان الشاعر .

(٢)

والمتتبع لظواهر اللون عند امرىء القيس يجدها محصورة فى :

ــ اللون الأسود : إحدى عشرة مرة .
ــ اللون الأبيض : ثمانى مرات .
ــ بين الأبيض والأسود : ست مرات .

ـ الأخضر : أربع مرات .
ـ الأحمر : ثلاث مرات .
ـ الأزرق : مرتان .
ـ الأصفر : مرتان .

والقلة النسبية لاستخدامات اللون تجبرها استخدامات أخرى عمد فيها الشاعر إلى إظهار ألوانه بطريقة غير مباشرة ، كما سوف نجد في هذه الدراسة .

ونلحظ بداية زيادة نسبة استخدام اللون الأسود عن غيره من الألوان الأخرى . وقد لا نجد تفسيرا لهذه الزيادة إلا إذا ربطنا بين السواد واحتوائه على العدم ، والظلمة التى تكاد تتوافق معه فى أننا لا نرى من خلالها شيئا . وبمعنى آخر يكون السواد هو نقطة البدء لانكشاف بقية الألوان ؛ فارتباط السواد بالظلمة ربما كان وراء هذه الأولوية ؛ ذلك أنه « من عادة العرب تقديم الليالى على الأيام » كما قال البيرونى :

« إن العرب فرضت أول مجموع اليوم والليلة نقطة المغارب على دائرة الأفق ، فصار اليوم عندهم بليلته من لدن غروب الشمس عن الأفق إلى غروبها من الغد . والذى دعاهم إلى ذلك هو أن شهورهم مبينة على سير القمر ، مستخرجة من حركاته المختلفة ، وأوائلها مقيدة برؤية الأهلة لا الحساب »[١٨] .

وبرغم ارتباط السواد بالحداد عند العرب ، أى أن طبيعته متصلة نفسياً بأجواء الكآبة والحزن ـ برغم ذلك نجد أن امرأ القيس قد نقل هذا اللون من طبيعته المأساوية إلى سياقات أخرى تتفق مع إحساسه الخاص ، ومع أهدافه المميزة فى تشكيل صياغته ، على نحو يحقق له متعة الإبداع ، ولغيره متعة التلقى ، بعيدا عن المتوارث الذى لازم بين السواد والحزن .

والسياقات التى ورد فيها اللون الأسود هى :

وصف الشعر : خمس مرات .
وصف الحصان : ثلاث مرات .
وصف الليل : مرتان .
وصف السحاب : مرة واحدة .

والسياق الأول وصله الشاعر بشَعْره حينا وبشَعْر المحبوبة حينا آخر ؛ وهو فى هذا أو ذاك غالبا ما يعبر عن مرحلة الصبا أو الشباب وما يتخللها من مغامرة الحب ؛ فشبابه وفتوته يمثلان إغراء يدفع المرأة إلى التقرب منه ، وفى الوقت نفسه يكون سواد شعر المحبوبة إعلانا عن فتنتها التى تشده إليها ، وتغريه بها .

إن لمته السوداء المنتظمة فى دقة تعنى مصدر قوة يغرى الغانيات :

ليالى أسبى الغانيات بجمة
معشكلة سوداء زينها رَجْل[١٩]

واستجابتهن لهذه العلامة الشبابية شىء مألوف فى شعر امرىء القيس ، بل إن المرأة لتفديه فى مواجهة هذه القوة الغلابة :

وقالت بنفسى شباب له
ولمته قبل أن يشجبا

وإذ هى سوداء مثل الجناح
تغشى المطانب والمنكبا[٢٠]

وربما كان هذا هو السبب فى أن أصبح هذا السواد مادة أثيرة لدى الشاعر ، يصنع بها طرف مقابلة مع الشيب الذى كثر حديثه عنه بعد ما تقدم به العمر :

قالت سليمى أراك اليوم مكتئبا
والرأس بعدى رأيت الشيب قد عابه
وحار بعد سواد الرأس جبته
كَمُعْقَب الريط إذ نشرت هُدّابه[٢١]

والطرف المقابل لسواد لمته ، هو سواد شعر المحبوبة الذى يمثل سواده إغراء له ؛ ولذا آثر أن يلقاها :

بأسود ملتف الغدائر وارد
وذى أشر تشوفه وتشوص[٢٢]

ويكاد يؤثر الشاعر كثافة السواد فى هذا السياق حتى يجعله طبقات متداخلة :

وفرع يزين المتن أسود فاحم
أثيث كقنو النخلة المتعثكل[٢٣]

وكما كان السواد علامة قوة وطاقة غلابة بالنسبة للشَّعر ، كذلك كان مصدر قوة دافقة ونشاط هائل بالنسبة للفرس . ويبدو أن الشاعر كان يلح على إبراز هذه الصفات فى فرسه ، وكأنما أراد أن ينقل جزءا من مصادر قوته إلى هذا الفرس ليجعل بينه وبينه نوعا من التوحد ، ومن ثم تصبح سيطرته عليه واستغلال طاقته فى تحقيق متعه أمرا ميسورا ، سواء فى ذلك مغامرة الصيد التى يتابع فيها أسراب البقر والحمر الوحشية ، أو غيرها من المغامرات التى تحتاج إلى فرس من طراز خاص ، صنعه الشاعر على شاكلته :

وأسحم ريّان العسيب كأنه
عثاكيل قنو من سميْحة مرطب[٢٤]

وكما رغب الشاعر فى شدة السواد فى الشَّعر ، رغبه أيضا فى الفرس ؛ فهو يدقق فى رسمه له ، يُصَعِّدُ فى أوصافه الأثيرة لديه ، حتى يكون السواد نهاية مطلوبة فيه ، وكأنه به قد أكمل عناصر القوة الحيوانية :

ـــ والماء منهمر والشد منحدر
والقصب مضطمر واللون غربيب[٢٥]
ـــ لها شُنَنٌ كخوافى العقاب
سود يفئن إذا تزبئر[٢٦]

وطبيعة السياق الثالث ، أى الليل بظلمته ، قد لا يحتاج إلى وصفه بالسواد ؛ لكن تقابلات الصياغة الشعرية قد تحتاج إلى إبراز عنصر التضاد حادا قويا . وهنا يستمد الشاعر من السواد طرف تقابل مع غيره ليخلق الإطار الدلالى المقصود ؛ فإذا كان بصدد ترقب لانفراج ضيق ، يكون استشراف الضوء وسط الظلام أنسب ما يكون ، ومن ثم يكون السواد ألصق بهذا الموقف ، وأقدر على إبراز المقابل وهو الانفراج :

تلك النجوم إذا حانت مطالعها
شبهتها فى سواد الليل أقباسا[٢٧]

وقد يتصل الأمر بذكريات يستعيدها الشاعر فى شكل تهويمات تتتابع عليه . والليل مجال لكل ذلك ، خاصة إذا كان هذا الليل رفيق هذه الذكريات وجزءا منها :

وما هاج هذا الشوق غير منازل
دوارس بين يذبل فذقان
وغرب على مقطورة بكرت به
غدت فى سواد الليل قبل المثانى[٢٨]

ويبدو السياق الرابع وثيق الصلة بعملية التذكر السابقة ، مع إضفاء بعض اللمسات الحزينة التى يقصد إليها الشاعر قصدا ، وخاصة عندما يكون التذكر فى مواجهة الطلل :

تنطّع بالأطلال منه مجلجل
أحمّ إذا احمومت سحائبه انسجل[٢٩]

والملاحظ أن الشاعر قد ابتعد بالسواد عن طبيعته المأساوية فى استخداماته الشعرية ، بل إنه ربطه أحيانا بالجوانب المشرقة فى حياته ، على نحو يؤكد أن الشاعر يمتلك القدرة الخاصة التى تساعده على اختيار مفرداته ثم توزيعها توزيعا فنيا يخرجها من إطارها المألوف ، أو السائد ، إلى إطارات أخرى يخترق فيها حدود هذا المألوف ، أو السائد ، على نحو يكسب صياغته طابعا شعريا . وقد حافظ الشاعر على حدود هذا الاستعمال للسواد فى مستواه غير المباشر أيضا . وكل ذلك يؤكد غلبة ربط السواد بسياقات البهجة المشرقة .

يستعيد الشاعر ذكرياته مع المحبوبة ، وينقل هذه الذكريات من طبيعتها الذهنية إلى صورة مجسمة ، مستعينا بالصورة التشبيهية الملونة بالسواد ، مع ربطه بطبائع الحسن والجمال من ناحية ، وطبائع المتعة الحسية من ناحية أخرى :

تقول وقد جردتها من ثيابها
كما رعت مكحول المدامع أتلعا[٣٠]

وقد يستعيد هذه الذكريات من خلال وقوفه على الطلل ، وتدقيق صورته لحظة سقوط المطر عليه . كذلك يأتى الشاعر بلون السواد من خلال السحاب ليكون ذلك إيذانا بانتقال المطر من طبيعته الخيرة إلى عامل تدمير وإزالة :

ديار لسلمى عافيات بذى الخال
ألح عليها كل أسحم هطال[٣١]

وقد تكون هذه الاستعادة من خلال تأمل رحلة الظعن خلال النهار ، فيضع الشاعر خلفية من السراب يزرع فيها بعض الألوان ومنها السواد :

فشبهتهم بالآل لما تكمشوا
حدائق دوم أو سفينا مقيّرا[٣٢]

وقد يزرع الشاعر السواد غير المباشر فى سياق رحلة الصيد ــ كما صنع بالسواد المباشر . وهو بذلك يهيىء لإظهار تنوع الفريسة التى يقع عليها بين ثيران وغزلان :

فيوما على بقع دفاق صدوره
ويوما على سفع المدافع ربرب[٣٣]

ومن المدهش أن الشاعر عندما يستعين بهذا اللون فى المستوى الكنائى يعود به إلى ترابطه العرقى مع جو الأحزان والمخاوف . وربما كان مرجع ذلك أن الكناية بطبعها استخدام يعتمد أصلا على العدول فى الصياغة اللغوية ؛ فلو أن السواد جاء فيها معدولا به أيضا عن ارتباطه العرفى لربما أدى إلى غموض أو إبهام غير مقصود . ومع ذلك فقد ندر هذا الاستخدام عنده ، كما فى قوله :

وإن أمْسِ مكروبا فيارب بهمة
كشفْتُ إذا ما اسود وجه الجبان[٣٤]

(٣)

وسياقات اللون الأبيض تكاد تقترب من سياقات اللون الأسود ، حيث جاءت كما يلى :

الحديث عن المحبوبة : أربع مرات
الحديث عن الفرس : مرتان .
الحديث عن السحاب : مرة واحدة .
الحديث عن الأرض : مرة واحدة .

وينكشف أمامنا من هذا التقارب أن اهتمامات الشاعر الذاتية ، وما يتصل بها من حركة الفكر ، دارت فى إطار محدد ؛ فرؤيته للعالم حوله محدودة بهذه الاهتمامات . ولأن اهتماماته بينها نوع تكامل فقد انعكس تكاملها على طبائع ألوانه ، حتى تحول التقابل الحاد بين البياض والسواد إلى نوع من التوافق الذى يتلاءم ومطالب الشاعر فى الحياة ، التى يسعى جاهدا ليحقق أكبر قدر منها ولو عن طريق الوهم والخيال .

وسياق المرأة ربما كان ألصق السياقات بالبياض ؛ ذلك أن هذا اللون قد اكتسب ـ عرفيا ـ كثيرا من التعلق بأجواء الصفاء والإشراق والحب ؛ وربما لهذا كان الشاعر يعمد إلى تكثيفه عندما يصف محبوبته ويكون هذا التكثيف بإحاطته بعناصر الصفاء والإشراق :

مهفهفة بيضاء غير مفاضة
ترائبها مصقولة كالسجنجل[٣٥]

وقد يلجأ الشاعر إلى هذا التكثيف عندما يغذى اللون بوسائل معينة تؤكد فيه الشفافية ، وتبعده عن عناصر الكدرة ، فإذا وصف المحبوبة بالبياض غذى بياضها من نمير الماء غير المحلل . والماء بشفافيته قابل للألوان ، وأولها اللون الأبيض ، فكأنه يغذيها بما يكثف بياضها :

كبكر مُقاناة البياض بصفرة
غذاها نمير الماء غير المحلل[٣٦]

ومن المدهش أن هذه الأجواء الصافية المشرقة لم تكن حائلا بين الشاعر والتعبير عن بعض تفاصيل علاقته الجسدية بالمرأة :

فتلك التى هام الفؤاد بحبها
مهفهة بيضاء درية القبل[٣٧]

وإن احتفظ لهذه العلاقة ببعض الأجواء السابقة ، عندما جعل فؤاده يهيم بها من ناحية ، وجعل قبلاتها درية صافية من ناحية أخرى .

ويكاد الشاعر يوغل فى تصوير مثل هذه العلاقات ، حتى نراه وقد سلب فؤاده وسلك سلوك الغافلين :

ومثلك بيضاء العوارض طفلة
لعوب تنسينى إذا قمت سربالى[٣٨]

ولا يمكن أن نتصور وجود تناقض فكرى وشعورى عندما نرى الشاعر يربط المرأة بالسواد مرة ، وبالبياض مرة أخرى ، بل ربما كان هذا ثراء فى الوسائل الفنية التى أعانت على رصد بعض الجوانب المتصلة بعلاقته بالمرأة ؛ وهى جوانب يمكن متابعتها لربطها بغيرها مما يتعلق بالمرأة فى الديوان ، لكى نتوصل فى النهاية إلى تصور المرأة التى أحبها امرؤ القيس ، وألح فى حبها ، تحت مسميات مختلفة ، وإن كان ذلك ليس مجال اهتمامنا فى هذه الدراسة .

وطبيعة التكامل فى ألوان امرىء القيس جعلت من بياض الحصان ـ كما فى السواد ـ علامة أصالة وقوة تهيىء له متعة المغامرة :

وأبيض كالمخراق بلّيت حدة
وهبته فى الساق والقصرات[٣٩]

ويبدو أن البياض أصبح صفة خاصة بفرس امرىء القيس ، فلا يشاركه غيره فيها ؛ فما يكاد يراها أحد على صفتها حتى يدرك لمن هى :

إذا تبصَّرها الراءون مقبلة
لاحت لهم غرة منها وتجبيب[٤٠]

ولا ندهش إذا وجدنا حركة الشاعر بين اللونين : الأبيض والأسود ، ممتدة إلى كثير من المظاهر التى تحيط به ؛ فمن المرأة إلى الفرس ، ثم إلى السحاب . ويكاد السحاب يأخذ طبيعة مائية بما فيه من شفافية تساعد على تقبل كثير من ظواهر الألوان ، خاصة إذا كان مرتفعا شديد الارتفاع ، وإذا وضعنا فى الاعتبار طبيعة المناخ فى هذه البيئة الصحراوية وتقلباته من حال إلى حال . يقول أمرؤ القيس :

أعنى على برق أراه وميض
يضىء حبيًا فى شماريخ بيض[٤١]

وربما كان تراسل الألوان وراء استخدام البياض فى وصف الأرض الجرداء بعد أن يعلوها السحاب وينزل بها ماؤه :

فأضحى يسح الماء عن كل فيقة
يحور الضباب فى صفاصف بيض[٤٢]

والملاحظ أن الشاعر كان ينقل اللون الأبيض من استخدامه المباشر إلى غير المباشر ، فيفيد من هذه الوسيلة التعبيرية فى خلق إطارات جديدة لم يطرقها فى حديثه المباشر .

والمدهش أن الشاعر قد استعان بلون البياض فى خلق إطار مغلف بالأحزان الخفية . وهذه الأحزان مصدرها تلك العلاقة التى بثها فى بعض الأبيات متناولا الشيب بوصفه ظاهرة طبيعية تشير ضمنا إلى تسرب العجز والضعف إلى من يصيبه . وهذه الظاهرة الطبيعية قد تثير اهتمام الشاعر بها ، ولكنها تكون أكثر إثارة إذا لاحظتها المرأة عموما ، ومن يتعلق بالشاعر من النساء خصوصا .

ويبدو امرؤ القيس مستسلماً لهذه الحقيقة المؤلمة ، ومستسلما أمام ملاحظات نسائه ، وكل ما فعله فى هذه المواجهة المؤلمة أنه كان يمنى نفسه بلون آخر من المتعة التى يمكن العثور عليها فى حياة هادئة ؛ وليس بالضرورة أن تكون المرأة هى كل متع الحياة .

فسليمى تواجهه بالحقيقة المؤلمة :

قالت سليمى أراك اليوم مكتئبا
والرأس بعدى رأيت الشيب قد عابه[٤٣]

وتؤكد الخنساء ما لاحظته سليمى :

قالت الخنساء لما جئتها
شاب هذا الرأس بعدى واشتهب[٤٤]

ومن ثم يصبح الأمر قضية عامة بين النساء والرجال عند امرىء القيس :

أراهن لا يحببن من قل ماله
ولامن رأين الشيب فيه وقوسا[٤٥]

وأمام هذا الاستسلام نجد نوعا من الهروب من حصار الشيخوخة بما يثيره من عجز وضعف إلى التطلع لمتع أخرى لاتحتاج إلا للحياة المجردة فحسب :

ألا إن بعد العدم للمرء قنوة
وبعد المشيب طول عمر وملبسا[٤٦]

ولا يصادفنا بياض الشيب إلا فى سياق واحد آخر قام فيه الشاعر بعملية تمويه ، أو بمعنى آخر نقل عملية الخداع التى يقوم بها العجوز عندما يصبغ شعره بالحناء ليبدو أكثر حيوية وشبابا ، نقلها إلى صورة الفرس بعد معركة الصيد وفوزه فيها وامتزاج لون جلده الأبيض بدماء الفريسة ، وكأنما يريد الشاعر أن يوحى لنا بأن هذا الشيب قد يكون من ملامح القوة والحيوية فى بعض الأحيان :

كأن دماء الهاديات بنحره
عصارة حناء بشيب مخضب[٤٧]

وتكاد مغارس اللون الأبيض غير المباشر تنتشر ـ فيما عدا ذلك ـ فى سياق الرحلة عموما ، سواء كانت رحلة المحبوبة ، أو رحلة الصيد ، وما يتصل بها من صور الحمر أو البقر الوحشية ، بما فيها من ظواهر البياض الذى يشد بصره ويلفته إليها .

فهو فوق ناقته النشيطة التى تشبه الحمار الوحشى الأبيض :

كأنى ورحلى فوق أحقب قارح
بشربة أو طاوٍ بعرنان موجس[٤٨]

وهو فى صيده يقع على ألوان شتى من الفرائس :

فيوما على سرب نقى جلوده
ويوما على بيدانة أم تولب[٤٩]

وعقب معركة الصيد تشد الخيام وتجعل السيوف عمادها ، والدروع البيضاء أوتادا لها :

وأوتاده ماذية وعماده
ردينية فيها أسنة قعضب[٥٠]

ومن المدهش أن البياض ـ فى هذا المستوى ـ قد يئول أحيانا إلى ثنائية تقابلية بين المرأة والرجل ؛ فبينما نجده صفة حسن وجمال فى

الأولى ، نجده صفة عجز وقبح فى الثانى ؛ فثغر المرأة : كالأقحوان بياضا ونورا :

بثغر كمثل الأقحوان منور
نقى الثنايا أشنب غير أثعل[٥١]

أما الرجل فبياض جلده علامة على شيخوخته ؛ ومن ثم وجب رفضه والابتعاد عنه ، لأنه لم يعد يصلح للحب أو للزواج :

أيا هند لا تنكحى بوهة
عليه عقيقته أحسبا[٥٢]

وربما استعان الشاعر ـ فى هذا المستوى ـ بالفضة كوسيلة غير مباشرة لتجلى صفة البياض ، وطبيعة ما فيها من صفاء وملاسة جعلته يربطها بالماء فى سياقين ، أحدهما يتناول نزول المطر فى السهول المعشبة ، والماء المنصب كأنه الفضة المذابة :

بميث دمات فى رياض أنيقة
تحيل سواقيها بماء فضيض[٥٣]

والآخر يتصل بالحديث عن المحبوبة ساعة استحمامها وقطرات الماء تبلل جسدها :

إذا ما استحمت كان فيض حميمها
على متنتيها كالجمان لدى الجالى[٥٤]

وقد حرص الشاعر هنا على نقاء هذه الفضة نقاء تاما عندما ربطها بالجالى ؛ لأن نقاءها يترتب عليه شدة اللمعان والصفاء . ولاشك أن قطرات الماء قد اكتسبت من هذه المحبوبة كل ما يتصل بالفضة من صفات ، وكأن الصورة عملية انعكاس لألوان البياض من المرأة للفضة ، ومن الفضة للمرأة .

وإذا انتقلنا إلى المستوى الكنائى لهذا اللون فسوف نجد أن امرأ القيس يميل إلى غرس صوره داخل سياق المرأة ومغامرته المرتبطة بها . وبمعنى آخر فإن البياض كان ألصق ما يكون بالمرأة والحديث عنها . وربما كان مرجع ذلك ما يحويه هذا اللون من خواص الإبهار وجذب النظر ، فضلا عما يضفيه من دلائل الطهر والنقاء ، وعما يضفيه من دلائل العراقة والأصالة . فهذه الأمور مجتمعة قد هيأت له طبيعة نورانية تناسب المرأة ، خاصة إذا كانت محبوبة معشوقة .

وقد لاحظنا ـ فى البياض غير المباشر ـ أن امرأ القيس قد مثل الطرف السالب فى ثنائية الرجل والمرأة . وعكس ذلك تماما نجده فى المستوى الكنائى ، حيث كان الشاعر هو محور الحركة ، ومركز الشد والجذب ؛ فهو الذى يقدم على المغامرة وقد تهيأ لها بكل الوسائل المادية والمعنوية ، فى حين أن دور المرأة لا يتجاوز مجرد التلقى والانشغال بهذا القادم وإمداده بما يشاء :

ويارب يوم قد أروح مرجلا
حبيبا إلى البيض الكواعب أملسا[٥٥]

وقد يغرق الشاعر فى هذه الإيجابية ، ويدفع نفسه إليها دفعا ، بوصفها نوعا من الإحساس القوى بالحياة ، الذى يصمد أمام عوامل الفناء والموت :

تمتع من الدنيا فإنك فان
من النشوات والنساء الحسان
من البيض كالآرام والأدم كالدمى
حواصنها ، والمبرقات الروانى[٥٦]

ولم تكفه إيجابيته فى مواجهة المرأة فزاوج بينها وبين مغامرة الصيد ، حيث يحقق المتعتين على صعيد واحد :

وقد أذعر الوحش الرتاع بقفزة
وقد أجتلى بيض الخدور الروائقا[٥٧]

وحتى إذا رصدنا حركة إيجابية من الطرف المقابل ، أى المرأة ، فسوف تكون حركة معاونة للطرف الأول . وبمعنى آخر فحركة المرأة فى حقيقتها تكثيف لإيجابية امرىء القيس تجاهها ، فدورها محدود بأمرين : إمتاعه من ناحية ، ثم ضمان أمنه وسلامته من ناحية أخرى :

دخلت على بيضاء جُمٍّ عظامها
تعفى بذيل الدرع إذ جئت مودقى[٥٨]

وقد يتجاوز الشاعر باستخدامه الكنائى للبياض حدود المدرك البصرى إلى أمور تتصل بأصالة المحبوبة التى إذا اجتمعت مع غيرها من الصفات الجسدية كانت ممثلة للصورة القريبة من قلب الشاعر وروحه :

حور تعلل بالعبير جلودها
بيض الوجوه نواعم الأجسام[٥٩]

والملاحظ أن امرأ القيس قد أحدث نوعا من التوازن النسبى بين اللونين المتقابلين (الأسود والأبيض) . ويبدو أنه أراد أن يحتفظ لشعره بعنصر التقابل المادى من خلال هذا التوازن ، دون نظر إلى ما يئول إليه تقابلهما من تكامل دلالى كما رأينا .

وتعميقا لهذا التوازن غرس الشاعر بعض الكلمات التى تحتوى ـ دلاليا ـ على مظاهر البياض والسواد مجتمعين ، غرسها فى سياقات معينة ، وكأنه بذلك يحرر اللونين من عقالهما لينطلقا فى شبه توحد . حقيقة أنه توحد تصنعه اللغة فى أصل المواضعة ، لكن فضل الشاعر يتمثل فى الإفادة من مثل هذه المواضعات باستخدامها فى الإطارات الدلالية المناسبة لها ، التى تحقق أهدافه الخاصة .

وقد عرض الشاعر لهذه الخاصة اللغوية فى سياقات محددة يغلب عليها طابع (الأنا) وما يتصل بها من الحديث عن المحبوبة أو الحصان أو الناقة ، أى أخص اهتماماته فى حركته الشعرية على وجه العموم .

وحديثه عن نفسه ينصب على ذلك الأمر الذى أهمه كثيرا وشغله فى كثير من تجلياته الشعرية ، ونعنى به الشيب الذى مثل له مصدر ألم داخلى ، خاصة إذا كانت ملاحظته نابعة من المرأة :

قالت الخنساء لما جئتها
شاب هذا الرأس بعدى واشتهب

كما ينصب على تناول مجالس الخمر والندماء ، وكيف كانت الخمر غطاء لعقله وعقول ندمائه حتى فقدوا قدرة التمييز بين الألوان :

ونشرب حتى نحسب الخيل حولنا
نقادا وحتى نحسب الجون أشقرا[٦٠]

أما حديثه عن المحبوبة فينصرف إلى أدق ملاحظاته عن جمال عينيها ، وأن هذا الجمال مرجعه إلى التكامل المدهش بين (السواد والبياض) :

نظرت إليك بعين جازئة
حوراء حانية على طفل[٦١]

وحديثه فى هذا المستوى عن الناقة أو الفرس ينقلنا إلى ثنائية أخرى تتوازى مع ثنائية اللونين المجتمعين ، هى ثنائية (الخطر والأمن) .

فكثيرا ما واجهت الشاعر المخاطر المهلكة ، خاصة عند اختراق الصحراء الواسعة المضلة بلا هداية ، فتكون الناقة القوية الشبيهة بالحمر الوحشية هى وسيلته للنجاة :

بمجفرة حرف كأن قتودها
على أبلق الكشحين ليس بمغرب[٦٢]

ونادرا ما تكون الفرس وسيلته للنجاة من المهلكة فى الصحراء ، ولكنها قد تكون وسيلته فى المعارك والحروب :

وحتى ترى الجون الذى كان بادنا
عليه عواف من نسور وعقبان[٦٣]

وقد يحقق الفرس ثنائية أخرى يجمع فيها بين قلة الجهد وعظم الغنيمة ، وهى ثنائية يقصد بها أصلاً إظهار المفارقة التى تؤكد عظمة فرسه وتميزه عن غيره من الخيول ، أو لنقل إنه حصان من صنع امرىء القيس تجاوز به إطار المألوف فى الخيول :

فأدركهن ثانيا من عنانه
كغيث العشى الأقهب المتودّق[٦٤]

(٤)

وعندما ننتقل إلى الألوان الأخرى التى استخدمها امرؤ القيس نلحظ عليها ـ غالباً ـ طبيعة هامشية ، بمعنى أنها كانت تمثل جانبا من جوانب الصورة التى يرسمها فلا تستغرقها ، أو على الأقل لا تأخذ الجانب الأكبر منها .

واللون الأخضر ـ مثلاً ـ يتجلى فى بعض السياقات كمدرك بصرى ؛ ونتيجة لهذا نلحظ استخدامه بدرجاته المختلفة ، من خضرة شديدة تقارب السواد ، إلى خضرة باهتة يكاد ينعدم تأثيرها . لكن هذا وذاك كان بهدف تهيئة مسرح الصياغة لحركة الحيوان النشطة القوية داخل الإطار الطبيعى وسط المراعى الخضراء .

وربما لهذا نجد أن السياق الأثير لاستخدام اللون الأخضر كان سياق الحديث عن الفرس وحركتها الواسعة فى إقبالها وإدبارها ، أو حركة الحمر الوحشية بين الخضرة والماء .

والملاحظ أن هذا اللون يزداد كثافة كلما كان يهدف إلى تهيئة نوع من العشب لغذاء الحيوان ، وتقل هذه الكثافة كلما اقتصر الأمر على مجرد رسم اللون فحسب . فامرؤ القيس ينطلق بفرسه القوى إلى الروابى الخضر التى زادها المطر نضارة واخضرارا ، ويخوض فى أعشابها ، حتى تصبح عناصر الصورة متداخلة متماسكة إلى حد بعيد :

وغيث من الوسمى حُوٌّ تلاعه
تبطنته بشيظم صلتان[٦٥]

ويحتفظ هذا اللون بطبيعته القريبة من السواد أيضا مع الحمر الوحشية وانطلاقها لطلب المرعى والكلأ :

ويأكلن بهمى جعدة حبشية
ويشربن برد الماء فى السبرات[٦٦]

أما إذا اقتصر الأمر على مجرد استخدام اللون فحسب ، فإنه يعود إلى طبيعته المألوفة دون حاجة إلى كثافة أو شدة . وقد راح الشاعر يرسم دقة جسد فرسه ، فعمد إلى القيام بعملية (تصغير) لحجمها ، فنقلنا من مرحلة التصوير إلى مرحلة التصور ، لنشاهد فرسه كقرعة خضراء ، رقيقة ملساء ، دقيقة المقدم ، مستديرة المؤخر :

إذا أقبلت قلت دبّاءة
من الخضر مغموسة فى الغدر[٦٧]

كما راح يقود حمره الوحشية إلى منازل الماء ، فعكس صورة الطبيعة عليها ، فأصبحت خضرا هى الأخرى ، دلالة على الشفافية والصفاء :

فأوردها من آخر الليل مشربا
بلائق خضرا ماؤهن قليص[٦٨]

ويكاد يكون استخدام اللون الأخضر بطريقة غير مباشرة شبيها بالاستخدام السابق ، أى أن الشاعر يحتفظ له بوجوده داخل المراعى المعشبة وغدران المياه ، وإن كان الملاحظ أن طبيعة اللون هنا قد تلازمت مع وجود الحمر الوحشية دون غيرها من الحيوانات .

ويلاحظ أيضاً تميز التعامل مع الخضرة هنا بتداخل مستوياتها ، واتساعها لتغطى مساحة الصورة كلها . وهذا التداخل جعل من الحيوان ناقلاً للون فى بعض الأحيان ؛ فهو حامل له نتيجة لانعكاس الطبيعة عليه ، ثم هو ناقل له إلى غيره بفعل انعكاسه هو على الطبيعة حوله .

فالحمر الوحشية تنزل فى (قوّ) لترعى فيها النبت والبقل الغض الندى :

ويأكلن من قو لعاعاً وربّة
تجبّر بعد الأكل فهو نميص[٦٩]

وكأن الحمر قد امتصت الخضرة نتيجة لالتهامها تلك الأعشاب الخضراء فاستحال لون الشعر المتطاير منها إلى الخضرة كأنه النسيج اللامع البراق ، أو كأنه الخوص الذى أطارته الرياح :

يطير عفاء من نسيل كأنه
سدوس أطارته الرياح وخوص[٧٠]

وبما أن الحمر أصبحت حاملة للون ، فإنها تعود لتسكبه مرة أخرى فى الماء ، وبذلك تفرض سيطرة اللون الأخضر على اللوحة بأكملها ؛ فحمير (عماية) ترعى أعشابها ، وتستزيد منها ، حتى إذا ذهبت إلى الشراب مجت فيه لعاع البقل فصبغته بلونها :

أقب رباع من حمير عماية
يمج لعاع البقل فى كل مشرب[٧١]

***

وغالباً ما يرتبط الاستعمال المباشر للون الأحمر بالطبيعة الصامتة ، كما يتميز بغرسه وسط مجموعة أخرى من الألوان التى تهيىء له نوعاً من التجلى البراق .

فعندما يصور الشاعر الظعن الراحلة يجعلها كالنخل العالية المزدهرة ، التى تجمع بين خضرة السعف وحمرة البسر :

سوامق جبار أثيث فروعه
وعالين قنواناً من البسر أحمرا[٧٢]

وعندما يصف الجبال ، ويريد أن يضع لمسات الحمرة عليها ، يحيطها بمجموعة من السحب ، ويمد فيها مجموعة من الطرق ، كل على

لونه ، حتى تبدت أشبه ما تكون بالبرود الملونة ، وحتى تجلت الحمرة زاهية فى قلب اللوحة :

مكللة حمراء ذات أسرة
لها حبك كأنها من وصائل(٧٣)

وإذا نقل الشاعر لون الحمرة إلى الطبيعة المتحركة فإنه يعيد استخدامه استخداما جديدا ، يخلعه من وضوحه وبريقه ، ويمزجه بغيره من الألوان القاتمة التى تطفىء هذا البريق :

كتيس الظباء الأعفر انضرجت له
عقاب تدلت من شماريخ ثهلان(٧٤)

ويظل هذا الاستخدام القاتم للحمرة مألوفا لدى الشاعر حتى بعد نقل مستوى اللون إلى الاستخدام غير المباشر .

فحصان امرىء القيس الأحمر لا تخلص حمرته بل تُشرب بسواد ، وربما كانت خشونة هذا اللون نتيجة تراسلية للصورة التشبيهية التى عقدها بين الفرس والصخرة :

كميت يزل اللبد عن حال متنه
كما زلت الصفواء بالمتنزل(٧٥)

وإذا تبعثرت دماء الفريسة على صدر حصانه مزجها ببياض يخفف من حدتها :

كأن دماء الهاديات بنحره
عصارة حناء بشيب مخضّب(٧٦)

وتألف حركة استخدام الحمرة وتناسقها جعلها تعود إلى بريقها مرة أخرى ــ فى المستوى غير المباشر ــ عند نقلها إلى الطبيعة الصامتة ، فكانت الخمر فى دنها :

أنف كلون دم الغزال معتق
من خمر عانة أو كروم شبام(٧٧)

ومن المدهش أن امرأ القيس يحتفظ للحمرة بخاصية فريدة إذا ربطها بالمحبوبة ، وذلك بإكسابها صفاء نورانيا تكاد تنفرد به عن بقية الاستخدامات التى وردت للون الأحمر :

فلما تلاقينا وجدت بنانها
مخضبة تحكى الشواعل بالشُعُل(٧٨)

* * *

واستخدام الشاعر للون الأزرق يكاد يرتبط بطبيعة العنف وما يتصل بها من معارك فى الصيد أو فى الحرب . وربما كان مرجع هذا الارتباط إلى تصور عام لدى العرب ، أن زرقة العيون تدل على العداوة الشديدة ، لما كان بينهم وبين الروم من عدوات وإحن(٧٩) .

فكلاب الصيد الزرقاء الضارية تجوع لتكون أكثر ضراوة وأشد فتكا :

مغرّثة زرقا كأن عيونها
من الذمر والإيحاء نوّار عضرس(٨٠)

وكذلك تكون نصل الرمح صافية حادة زرقاء كأنياب الغول :

أيقتلنى والمشرفى مضاجعى
ومسنونة زرق كأنياب أغوال(٨١)

ولا يأتى اللون الأصفر ــ عند امرىء القيس ــ خالصا نقيا ، وإنما يمتزج بغيره من الألوان ، فلا تظهر إلا درجاته مخففة أو مكثفة تبعا للسياق الذى ترد فيه . فإذا تعلق السياق بالمرأة مال إلى إشرابه بالبياض ليكون أنسب لطبيعة الصفاء والإشراق فيها :

كبكر مقاناة البياض بصفرة
غذاها نمير الماء غير المحلل(٨٢)

وإذا كان السياق فى غير ذلك ، كالحديث عن الخيل مثلا ، مال اللون إلى بعض القتامة . فالشاعر يشرب الخمر ، ويعب منها حتى يفقد عقله ، ثم قدرته على التمييز ، فتضيع حدود الألوان ، ولا يبقى منها ما يمكن إدراكه بالبصر إدراكا محددا ، فتبدى الصفرة مشربة بغيرها من الألوان ، كالحمرة مثلا ، فى قوله :

ونشرب حتى نحسب الخيل حولنا
نقادا وحتى نحسب الجون أشقرا(٨٣)

وحتى إذا استخدم الشاعر اللون الأصفر بطريقة غير مباشرة فإنه يحتفظ له بهذا التداخل مع غيره من الألوان .

فحوافر حصانه صم صلاب كأنها الحجارة الصماء التى أملسها الماء الجارى ، فمالت إلى الصفرة بتأثير ما حولها من الطحلب :

ويخطو على صم صلاب كأنها
حجارة غيل وارسات بطحلب(٨٤)

ومن المدهش أن الشاعر إذا استخدم ما يوحى بلون الصفرة الخالصة ، لم يرد به اللون فى ذاته ، وإنما أراد حدود المعنى الأصل للفظة ، دون نظر إلى ما ينكشف من ورائه من ألوان . وليس هناك أشد صفاء فى صفرته من الذهب ، ومع ذلك نجد أن الشاعر يستخدمه ليعبر عن مدلوله فحسب ؛ فقد يصور مرحلة طفولته وما نشأ فيه من نعيم ، فيذكر الذهب إدلالا بهذه النشأة ، دون أن يكون للون مدخل فى ذلك :

أتبع الولدان أرخى مئزرى
ابن عشر ذا قريط من ذهب(٨٥)

وبالمثل قد يتناول الحديث النساء المنعمات المصونات فيستطرد إلى ذكر حليهن الذهبية ، فيقصد إلى مضمون الصورة دون شكلها اللونى :

غرائر فى كنّ وصون ونعمة
يحلين ياقوتا وشذرا مفقرا(٨٦)

وأيا ما كان الأمر فقد تجلت ظواهر الألوان عند امرىء القيس فى خطوطها الرئيسية (الأسود ، الأبيض ، الأزرق ، الأصفر ، الأحمر) . واستطاع الشاعر أن يستخدم تداخلها وامتزاج بعضها ببعض لتفتيق الألوان الفرعية ، أو الدرجات المختلفة للون الواحد ، لكن على وجه العموم ظل التمايز واضحا لحدود الألوان ، على نحو أكسبها كثيرا من الصفاء والرونق ، فادت دورها فى تأكيد جماليات الصياغة الشعرية عند امرى القيس .

(٥)

عرضنا فى الصفحات السابقة لكثير من مظاهر اللون كما استعملها امرؤ والقيس كصور جزئية يقتطع فيها الشاعر عنصر اللون

اقتطاعا ، ثم يغرسه فى وضعه من التركيب ليحدث أثره المحدد فى بروز الدلالة الشعرية . وليس معنى هذا أن كل استعمالات الشاعر لظواهر الألوان أخذت طبيعة جزئية فحسب ؛ فقد كان فى أحيان أخرى يعمد إلى مد الصورة وتعقيد عناصر اللون ، فتتسع دائرة التجلى ، ويظهر التناسق المدهش الذى يدفع بالدلالة الفنية إلى عقل المتلقى وروحه .

والملاحظ أن امتداد الصورة كان يأخذ طبيعة ثلاثية أحيانا ، وثنائية أحيانا أخرى ، لكنه فى هذا أو ذاك غالبا ما يرتبط بالمرأة والحديث عنها فى أحوالها المختلفة من حلها أو ترحالها . ولم يمنع ذلك من أن تأتى الصورة الممتدة - أحيانا - متصلة بالحديث عن الفرس أو الحمار الوحشى .

والذى يعنينا من تعرضنا للصورة الممتدة ما يقوم منها على ظواهر الألوان فحسب ، لا ما يقوم على بناء الصورة الشعرية على إطلاقها .

فامرؤ القيس يتحدث عن سليمى ويصف شعرها بقوله :

بأسود ملتف الغدائر وارد
وذى أشر تشوفه وتشوص
منابته مثل السدوس ولونه
كشوك السّيال فهو عذب يُفيض[٨٧]

والملاحظ أنه استخدم ثلاثة ألوان : الأسود ، الأخضر ، الأبيض . ويلعب البعد المكانى لغرس الألوان دورا رئيسيا فى هذه الصورة ، حيث قصد الشاعر قصدا إلى تحويل طبيعة التقابل بين السواد والبياض إلى نوع من التكامل ، ومن هنا جاور بينهما فى وجه المحبوبة ، وجعلهما من مظاهر الحسن والجمال فيها . وربما لهذا آثر أن يفرق بينهما صباغة بغرس لون يتميز بالهدوء هو الأخضر ، وكأنه بذلك يفرغ الألوان من حدتها التقابلية الملازمة لها بحكم الوضع ، ويعود بها إلى هذا التكامل فى الاستعمال الشعرى .

ولكى يضفى الشاعر على صورته نوعا من الصفاء والشفافية أضاف إليها بعدا رابعا مفرغا من اللون تماما هو (الريق العذب) فأغلق الصورة على هذا النحو البراق .

وكما استخدم هذا النمط الثلاثى مع المرأة فى حال حلها ، استخدمه معها أيضا فى حال ترحالها ، فهو يلمح الظعن الراحلة ، فيرصد ما بها من ألوان من خلال الصورة التشبيهية :

فشبهتهم فى الآل لما تكمشوا
حدائق دوم أو سفينا مقيرا
أو المكرعات من نخيل ابن يامن
دوين الصفا اللائى يلين المشقرا
سوامق جبار أثيث فروعه
وعالين قنوانا من البسر أحمرا[٨٨]

وهنا نلحظ أيضا استخدام النمط الثلاثى للألوان : الأخضر ، الأحمر ، الأسود . وقد انضاف إليها ـ كما فى الصورة السابقة ـ خط رابع مفرغ من اللون هو السراب . وهذا الخط الرابع أضاف بعدا جديدا ، حيث نقل الصورة من مستوى الإدراك البصرى المحدود إلى مستوى آخر يلعب فيه الوهم الدور الأساسى ؛ فقد جعل الشاعر خلفية الصورة سرابا ، ثم أقام عليه أبنيته اللونية التى امتدت إلى ثلاثة أبيات . وبهذا نجح فى تجاوز هذا الإدراك البصرى إلى أعماق باطنية جسدها خيال الشاعر تجسيدا مركبا . هذا فضلا عن جو الشفافية والصفاء الذى اكتسبته الصورة من امتداد السراب واحتوائه لها .

وتبدو كثافة الألوان من خلال استخدام الشاعر لأداته اللغوية ، وتطويعها لمقاصده بمهارة ، حيث جعل (حاملات) ألوانه على صيغة الجمع ؛ فمن حدائق الدوم بخضرتها إلى السفين المقيربسواد ، ومن نخيل ابن يامن إلى البسر الأحمر ، وكأنما الألوان فى كل ذلك أصبحت مقصودة لذاتها .

وقد تتلون الصورة المتسعة مع الحديث عن الحمار الوحشى ، وهنا يكون الاتساع بقدر حركته داخل المرعى ، وامتداد الرؤية أمام البصر ، ثم تأتى خطوط اللون لتملأ هذا الاتساع بما يتلاءم مع تلك الطبيعة :

كأن سراته وجدّة ظهره
كنائن يجرى بينهن دليص
ويأكلن من قوّ لعاعا وربة
تجبّر بعد الأكل فهو نميص
يطير عفاء من نسيل كأنه
سدوس أطارته الرياح وخوص[٨٩]

وفى هذه اللوحة رسم الشاعر ثلاثة خطوط .

الخط الأول : الحمار الوحشى ، وأبرز ما فيه خطوط ألوانه المتباينة فوق ظهره ، وقد غرس الشاعر بينها لونا براقا يشد البصر إليه ، هو الصفرة الذهبية .

الخط الثانى : المرعى الخصب الملىء بالعشب الأخضر .

الخط الثالث : توحد خضرة المرعى بالحمار بحيث اكتسب منها ألوانها ، فتبدى ما تناثر من شعره كأنه الثوب الأخضر ، أو الخوص المتطاير .

ولعلنا نلحظ هنا أن امرأ القيس لجأ إلى تجلية ألوانه بطريقة غير مباشرة ؛ فالصفرة تتجلى من الذهب ، والخضرة تتجلى من المرعى . ومن هنا أصبح إدراك اللون عملية ذهنية ، أكثر منها عملية رصد لصور مرئية ، وبهذا تحققت حركتان متقابلتان .

إحداهما : من الصورة إلى الشاعر محملة بعناصر مركبة من المرئيات التى شدت اهتمامه .

الأخرى : ارتداد الرسالة البصرية بعد تفاعلها مع الحركة الذهنية الداخلية عند الشاعر ، وبعد أن أضفت عليها هذه الحركة ظواهر الألوان المختلفة .

وبرغم أن الشاعر قد استخدم فى هذه اللوحة لونين فقط هما الأصفر والأخضر ، نجده وقد عمد إلى إثراء تجليات الألوان باستخدام درجاتها المختلفة ، ليحقق عنصر الكثرة الأثير لديه ؛ فكانت الخضرة فى اللعاع شديدة صافية تكاد تشد البصر إليها ، وتقصره عليها ، ثم كانت فى النسيل أميل إلى الغبرة ، ثم انطفأت الخضرة أو كادت فى خوص النخيل .

وإشباعا لرغبة التكثير فى عناصر اللون يلجأ امرؤ القيس إلى عملية (حذف) تتيح للمتلقى أن يسهم بقدر معين فى إضافة بعض الألوان

التى تتوافق مع ميوله الخاصة إلى ألوان الشاعر ؛ فعندما وصف الحمار الوحشى أعطانا خطا واحدا من خطوط اللون فيه ، هو الصفرة الذهبية ، ثم ترك لغيره أن يكمل ما بالحمار من ألوان ، لتكتمل للصورة عناصرها .

وقد نتوهم أحيانا أن الشاعر يعتمد فى اختيار ألوان صوره الممتدة على معطيات حسية فحسب ، ومن هنا تكون الألوان فقيرة فى دلالتها الفنية ، لكن اكتناه اختيارات الشاعر تجسد أبعادا عميقة غاية العمق ، تتجاوز مجرد التشكيلات الحسية . ولننظر فى صورة حصانه وقد انتصر فى معركة الصيد ، وآثار المعركة تغطى صدره بالدماء الحمراء :

كأن دماء الهاديات بنحره
عصارة حناء بشيب مفرق

فلو أراد الشاعر إجراء اللون كظاهرة مجردة لاختار إجراء المشابهة على نحو آخر يحقق له هدفه ؛ فالوردة قد تكون أنسب لونا فى هذا السياق ، لكن الذبذبة الشخصية للشاعر حققت أبعادها النفسية بأن جمعت بين متقابلين نفسيين على صعيد واحد ؛ فلا شك أن الدماء تمثل الحياة بكل تدفقها ، كما تمثل غلبتها فى موقف مفعم بها ، كموقف الصيد ، والانتصار على الفريسة . ولكن فى المقابل يأتى الشيب المصبوغ بالحناء كمعادل لهذه الحياة ، يبرز بوادر التحلل والفناء ، وهى بوادر لن توقفها عملية التمويه بعصير الحناء .

(٦)

من هذا العرض كله يتضح أن عالم الألوان لا ينفصل عن العالم الشعرى لامرىء القيس ، حيث تجلت مظاهر التوحد بينها داخل نسيج الصياغة فى الديوان ، ثم اتصال ذلك كله بالواقع اتصالا فنيا ينسلخ فيه الشاعر عن الرؤية المطلقة إلى رؤية خاصة يعيد فيها خلق هذا الواقع خلقا جديدا يجعله منتسبا إليه دون سواه .

واكتناه عناصر اللون قد ساعد ــ بلاشك ــ على استيعاب كثير من هذا الخلق الفنى ، وفك مغاليقه ، على الرغم من افتقادنا للتصور الكلى لتجليات الألوان عند الشاعر . وهذا كله جعل المستخلصات تتوارد أمام الدارس ، كاشفة عالم الشاعر كشفا باهرا ، وخاصة توحد الجزئيات داخل الكل . فالمرأة ــ عند امرىء القيس ــ عالم قائم بذاته ، وكذلك الخمر ، والفرس ، والمطر ، لكن قيامها بذاتها لم يمنع من تواصلها الذى يكاد يصل إلى نوع من التوحد ، وهو توحد إن دل على شىء فإنما يدل على حقيقة وجودية تبرز من خلالها الذات الشاعرة فى كل جزئيات الديوان ، أو على الأقل فى معظمه .

والمدهش أن هذا التكامل لم يكن مانعا ــ على مستوى الصياغة ــ من مواجهتنا لكثير من الثنائيات التقابلية ، التى امتدت من الصياغة إلى الحقائق التى تحيط بالشاعر ، وشغلت جانبا كبيرا من فكره .

فهناك التقابل بين (الحى والميت) ، وبين (الرجل والمرأة) ، وبين (السكون والحركة) ، وبين (الأعلى والأسفل) ، وهناك التقابل الذى يعايشه الشاعر من خلال إحساسه الخاص ، مثل (الحسن والقبح) ، و (الخوف والأمن) .

ولا شك أن مثل هذه الثنائيات المنثورة فى عالم اللون كانت على نحو ما مؤكدة لطبائع شخصية متكاملة بما تحويه من حالاتها السوية التى تبدى منها تكاملها ، وبما تحويه من حالات اضطرابها التى تبدى منها تناقضاتها ، لكنها فى هذا وذاك احتفظت لنفسها بكثير من التوازن والانتظام الذى جعل شعرها انعكاسا لكثير من حالاتها .

وبرغم هذا التعقيد فى بناء الشخصية الشعرية ، ظل الناتج اللغوى لها قريبا من فكر القارىء وإحساسه . وهذا القرب يبعده كثيرا عن احتمالات التفسير القائم على الرموز والإسقاطات . وليس معنى هذا أنه شعر ناتج عن كسل عقلى ، أو تسطيح ذهنى ، بل يعنى أن المدرك العقلى فيه يمكن الوقوع عليه بتحليل عناصره وردها إلى مفرداتها الأولية .

وتكامل الشخصية الشعرية أتاح (للأنا) أن تتجلى فى كثير من سياقات اللون ، حتى ليمكننا القول بأنها غلبت على ما سواها من العناصر الأخرى التى راح الشاعر يبثها هنا وهناك ، وكأن هذا الشعر الصادر من (الأنا) قد عاد وارتد إليها مرة اخرى ، حيث كان هم الشاعر أن يدور حول ذاته ، فكأنه كان مبدع هذا الشعر ومتلقيه فى آن واحد .

وقد ساعد على ذلك كله قدرة خلاقة فى تطويع الوسيلة اللغوية ، وتفجير طاقاتها من خلال الذبذبة الشخصية لصاحبها ، فكان الشاعر يرسم بالكلمات ما يقوله الفنان بالألوان ، مع تميزه عن الفنان بقدرته على نقل اللون إلى عدة مستويات بعيدة عن قدرته .

ويكاد يكون اختراق اللغة ، وخلخلة مواضعاتها ، هما أكثر مميزات الشاعر فى حركته التعبيرية ، حتى يمكننا القول بأنه قد صنع لنفسه معجما خاصا به ، ليس فى حدود اختيار مفرداته فحسب ، وإنما فى عملية تعليقها وربط بعضها ببعض ، على نحو جعل بعض القدماء يقفون من بعض تجلياته الشعرية موقف الرفض وعدم القبول(٩٠) .

الهوامش

(١ - ١٤) امرؤ القيس : حياته ــ شعره ــ دار كرم بدمشق : ٧٦ ، ٣٥ ، ١٣٦ ، ١٤٢ ، ٨٤ ، ٥٨ ، ١٣٦ ، ١٠٦ ، ١٤٦ ، ١١٠ ، ٩١ ، ٢٥ ، ١٠٤ ، ١٣٤ على الترتيب .

(١٥) السبيئة : الخمر المبتاعة بالمال .
(١٦) امرؤ القيس : ٥٨ .
(١٧) السابق : ٨١ .

(١٨) الأساطير العربية قبل الإسلام ــ د. محمد عبد المعين خان ــ لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧ : ١١٢ .

(١٩ - ٧٨) السابق : امرؤ القيس : ١٢٨ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٧٦ ، ٩٩ ، ٢٣ ، ٣٥ ، ٥٥ ، ٦٩ ، ١٤٨ ، ١٢٧ ، ٨٥ ، ١٠٦ ، ٤٤ ، ٢٧ ، ١٤٤ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٣٠ ، ١٠٧ ، ٣٨ ، ٣٤ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٢٧ ، ٧٣ ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٩٦ ، ٢٩ ، ٨٠ ، ١٠٨ ، ٧١ ، ١٤٥ ، ٩٣ ، ٩٠ ، ١٣٦ ، ٥١ ، ١١٤ ، ٢٠ ، ١٤٣ ، ٩١ ، ١٤٥ ، ٣٧ ، ٥٦ ، ٧٨ ، ٧٨ ، ٧٨ ، ٢٢ ، ٤٤ ، ١٢٠ ، ١٤٣ ، ١٠٢ ، ٢٧ ، ١٣٦ ، ١٣٢ على الترتيب .

(٧٩) انظر مواهب الفتاح فى شرح تلخيص المفتاح ــ أبو يعقوب المغربى ــ عيسى البابى الحلبى بمصر : ٢٩٣/٤ .

(٨٠ -٨٩) امــرؤ القيس : ٧٣ ، ١٠٩ ، ١٠٠ ، ٥١ ، ٢٣ ، ٣٣ ، ٤٥ ، ٧٦ ، ٨٨ ، ٧٨ على الترتيب .

(٩٠) المــوشح ــ المــرزبانى ــ المطبعة السلفية ــ الطبعة الأولى ــ القاهرة ١٣٤٣ هـ : ٣٠ ، ٣١ .

يحيى الرخاوى

الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع

١ ــ حركية الإبداع الذاتى ونوابيته :

١ ــ ١ منطلق الدارسة :

قد يكون من التزيد المعيب أن أستهل هذه الدراسة ، بتحديد المنطلق الذى أكتب منه ، هنا ، حالاً ، بعد أن استقرت خطى هذه المجلة المدرسة ، وتحددت نوعية كاتبها ، وحدود منهجها ، ولكن قد يكون ذلك ألزم ما يكون للأسباب نفسها . ذلك أنى أقدم هذه الدراسة من منطلق شخصى خبراتى[١] أساسا . وتتحدد أبعاد هذا المنطلق من ممارستى لفن اللأم Art of Healing، أو ما أسميته فن المواكبة العلاجية[٢] ؛ ومن محاولاتى الإبداعية المتواضعة فى مجالات القص ، وقرض الشعر ، والتنظير فى علم السيكوباثولوجى ؛ ومن موقفى البسيط بوصفى إنساناً « يحلم » ، ويتعلم ، ويقرأ أحيانا بحروف مكتوبة ، ما قد يسمى نقدا .

١ ــ ٢ الإيقاعية الحيوية .

وقد يكون مناسبا فى البداية ، أن أشير فى عجالة إلى المنطلق البيولوجى[٣] ، الذى أتناول من خلاله ظاهرتى : الحلم والإبداع معا ؛ حيث تمثل ظاهرة تناغم الإيقاعية الحيوية Bio - Rhythm[٤] الممتد من الجزىء إلى الكون الأعظم ، نقطة ارتكازه الأساسية ، وتقع الظاهرة البشرية فى موقع متوسط على هذا المدرج ، حيث تعد ظاهرة حيوية نابضة ، تمثل كونا أصغر متداخلا فيا هو أعظم من أكوان ، حاويا لما هو أصغر فأصغر : كل ذلك مُتضمن فى دورات هيراركية - متناغمة التناوب والدوائر - ديالكتيكية الحركة ، من خلال الإيقاع الحيوى الدورى على كل المستويات . ويستتبع ذلك أن يظل التركيب البشرى فى حالة حركية متناوبة ، تشمل فى أحد أطوارها تفكيكا ، يهدف إلى إعادة التنسيق والولاف على مستوى أعلى ، وذلك بتواصل تَمَثُل المعلومات الموروثة والمكتسبة[*] ، تمثلا تدريجيا متصاعدا من خلال دورات الاستيعاب والبسط ؛ وهذا هو الإبداع الذى يظهر فى صوره المختلفة ، بحسب اللغة المستعملة والنتاج الظاهر . ويمثل مفهوم « النمو » المتصل فى دوراته الإيجابية ، تواصُل الإبداع على المستوى الفردى ، كما يمثل الحلم إبداعا بيولوجيا آخر على مستوى الدورة الليلنهارية Circadian. وأخيرا ، فإن النتاج الإبداعى (وأحد صوره الإبداع الأدبى) هو الصورة المحورة الرمزية لهذه العملية الحتمية ، على مستوى فائق من الوعى والإرادة .

وأرجو ألا ينزعج القارىء الأديب من هذا التركيز الاضطرارى ، أو من إقحام كلمات مثل المخ والإيقاع الحيوى ، فى حديث عن النقد والإبداع ؛ ذلك أن المخ بأعقد ما وصل إليه تركيبيا ووظيفيا هو المسئول عن كل نتاج إبداعى ، سواء أكان استمرارا فى نمو خلّاق ، أم حلما معزّزاً مَنظّماً ، أم جنونا مقتحِماً ، أم خَلْقا مُتميزاً . وما اضطرنى إلى هذا المدخل إلا أن بدايتى هى الحُلم ، والتحدى الملقى فى وجوهنا هو التوفيق بين معطيات معالم الأحلام الأحدث (والمبنية أساسا على تسجيل إيقاع المخ أثناء النوم) ، وبين الحلم بوصفه ظاهرة نفسية ، لها لغتها الخاصة ، شغلت الناس والنفسيين عبر التاريخ بمحتواها ودلالاتها .

ويتناول المخ معلوماته (محتواه/ تركيبه/ ذواته .. الخ) بطرق متعددة لامجال لتفصيلها . وسأكتفى بالإشارة إلى أن تنظيم نشاط الحلم من جانب ، ونشاط الإبداع من جانب آخر ، هما بعض - إنْ لم يكونا أهم - طرق هذا التناول ؛ فالحلم يحاول بانتظام أن يعيد التنظيم ، ويحكم التناغم ، ويعزز التعلم ، فى حالة من الوعى[٦]

(البديل) النشط . والإبداع يقوم بالمحاولة نفسها ، إلا أنه ليس دوريا بالضرورة ، كما أنه يتم بقصد إرادى بشكل ما ، وفى حالة « وعى فائق » .

فالحلم بَسْطٌ Unfolding (٧) دوريّ مُناوِب ، والإبداع بسطٌ إرادىّ ولا فى ، والجنون بسط قَهْرِيٌّ مقتحِم .

٢ ــ الحلم : إبداع الشخص العادى .

يتواتر الحديث عن الحلم ، فى سياق النقد ، بشكل وصل إلى أن يطلق اسم : « الأدب الحلم »(٨) على بعض أشكال الأدب . وقد بلغت الثقة بمن يستعملون هذا التشبيه درجة توحى بأن المشَبه به (الحلم) هو ظاهرة واضحة المعالم ، تسمح بهذا القياس السهل ؛ فهل هذا صحيح ؟ أحسب أن الأمر يحتاج إلى مراجعة . ولنبدأ ــ كالعادة ــ بفرويد .

٢ ــ ١ فرويد بين « تفسير الأحلام » و « السيرة الذاتية » :

مازال كتاب تفسير الأحلام لفرويد(٩) يمثل أساسا لكثير من محاولات فهم الحلم وتفسيره . ولا شك أنه عمل رائد جيد ، ربما لغرض آخر غير ما استعمل فيه ، ولسبب آخر غير ما شاع عنه ؛ فقد خاطر فيه فرويد ، بتعريةِ نفسه ــ بدرجة مـا ــ مما أضاف إلى رصيد شجاعته الكثير . وتتضاعف قيمة هذا العمل ــ عندى ــ إذا أخذناه بوصفه إبداع شاعر واعترافات قاص (وهذا ما حاول فرويد نفْيَه طوال الوقت !)(١٠) ، غير أن فرويد قد جعل من « نظريته » وصية على أحلامه وتداعياته ، فإذا به يجعل الحلم الظاهر تمويها وإخفاء ، ويجعل الحلم الكامن رغبةً وإلحاحا ، فيعارضه « كارل يونج » ، إذ يعد الحلم كشفا لا إخفاء ، وإذ يأخذ الحلم الظاهر ــ بلغته الخاصة ــ مكملاً لحياة اليقظة على طريق التكامل الفردى « التفرد » Individuation (١١) ، ولكن يتفق الاثنان (مثل غيرهما) ، على أن الحلم « لغة » .

٢ ــ ٢ الصدمة :

منذ انتشر استعمال رسّام المخ الكهربائى وماهية الأحلام تتضح فسيولوجيا . وقد كان لاكتشاف ظهور النشاط الحالم بإيقاع حتمى منظم (٢٠ دقيقة كل ٩٠ دقيقة أثناء النوم) ، وتجارب الحرمان من النوم ، ومن الحلم ، أثرُ الصدمة العنيفة على المفسّرين والمحللين(١٢) . ومن أهم ما قلّبه هذا الاكتشاف أن الحلم يحدث حتما ، سواء تذكرناه وحكيناه ، أو لا ، وأن الحلم ليس حارسا للنوم كما قال فرويد(١٣) ، بل لعل النوم هو خادم الحلم ؛ أى أننا لا نحلم لنحافظ على استمرار نومنا ، وإنما نحن ننام لكى تتاح لنا فرصة أن نحلم . وأخيرا فإن للنشاط الحالم وظيفة تنظيمية ، تعزيزية تعليمية(١٤) ، بشكل أو بآخر . وقد أدت هذه الصدمة المعرفية (بل الثورة) إلى إهمال محتوى الحلم بشكل أو بآخر ، لدرجة عززت الاتجاه الميكانيكى الكيميائى (لا البيولوجى النفسى) ، للتعامل مع الإنسان المريض (ومن ثم : السليم) ؛ وكان هذا من أخطر المضاعفات لواحدٍ من أعظم الاكتشافات .

٢ ــ ٣ المأزق :

فإذا سلّمنا بالمعطيات الفسيولوجية للنشاط الحالم ، ثم أقررنا ، فى الوقت نفسه ، بخبرة الناس ، والمبدعين ، والمفسرين ، فلابد من حل يخرجنا من هذا المأزق . وأخشى أن يكون فى الحل الذى أقدمه من خلال هذه الدراسة صدمة جديدة ، بشكل أو بآخر ، فإليكموها :

لا مفر من أن نفترض أن ظاهرة الحلم المُسَجلة ، فسيولوجيا ، هى النشاط الحالم الحيوى المتناوب مع نشاط اليقظة من ناحية ، ونشاط (أو « لانشاط ») بقية النوم من ناحية أخرى . وهذا النشاط الحالم يقوم بتحريك الكيانات الداخلية ، وقلقلة المعلومات التى لم تتمثل تماما ، وتفكيك البنية التى لم تستقر . كل ذلك يهدف إلى درجة أكبر من التوازن والتكامل والتمثل والاستيعاب . ويتكرر هذا النشاط إيقاعيا ، فى محاولة دائبة لاستكمال مهمة التوازن والنمو البيولوجى ، (التى لا تستكمل أبداً مادامت الحياة نموا مستمراً) . ولو أيقظنا النائم فى أثناء هذا التنشيط الإيقاعى ، فإنه سيواجه ــ « وهو يستيقظ » ــ نتاج هذا الكم الهائل من تحريك مفردات المخ وكياناته ومحتواه وتراكيبه .
فإذا حاول ــ ربما فى جزء من ثانية ــ أن يحكيها ، فعليه أن يؤلّف بين ما يستطيع منها ، وبالطريقة المتاحة ، ما يمكن أن ينقله إلى آخر ، أو يسجله . وبديهى أن التأليف الذى سيتم (قبل التسجيل) ــ فى جزء من ثانية ــ لابد أن يتم بطريقة غير طريقة التفكير والتأليف فى أثناء اليقظة ؛ وسيكون النّاتج هو هذه الصورة المكثفة المتداخلة ، بما تحمل من سرعة نقل ، وتدوير للزمن (انظر بعد) ، أو عكسه ، أو تقطيعه .

وفى هذه المرحلة من المحاولة يمكن أن أقدم الفرض بالصورة التالية :

« إن عملية التنشيط ، فالقلقلة والتفكيك ، بما يترتب عليها مؤقتا من ترابط عشوائى ، وعكس للزمن وتدويره . . . الخ ــ هذه العملية الناتجة عن النشاط الإيقاعى المسجل برسام المخ ، ليست هى الحلم كما نسمع عنه ، وإنما هى المورد لمادة الحلم ومفرداته . أما الحلم المحكى (ونفترض أنه يحدث فى أثناء الاستيقاظ لا قبله) فهو نتاج عملية إبداعية هائلة السرعة ، تتم فى بعض الثانية ، أو فى بضع ثوانٍ(١٥) ، فى حالة من الوعى ، لا هى وعى الحالم ، ولا هى وعى اليقظة . ووظيفة « التذكر » فـ « الحكى » هى رصدُ هذا الإبداع الفائق السرعة وبسطه ، على مساحة تصلح للحكى أو التسجيل » .

٢ ــ ٤ مستويات الحلم :

وأتوقف قليلا ، لأعتذر للأديب والشاعر والناقد ، والقارىء بعامة ، لإقحامه فى هذا كله ؛ إلا أنى أطلب منه أن يصبر علّى حتى يحكم على ضرورة هذه المقدمة وأهمية هذا الفرض فى التطبيقات المقترحة لقراءة الحلم والنص الأدبى . وآمل أن أحقق مزيدا من الإيضاح لو أنى قدمت المراحل (المستويات) التى يمر بها الحلم المحكى ، من أول التنشيط الفسيولوجى ، وحتى حكايته (حلما) قصصيا ، أو صورة شعرية ؛ فهناك الظاهرة الأساسية ، التى تتمثل فى التنشيط الإيقاعى بالتناوب ، الذى يسجل تحت ما يسمى REM (نحعس)(١٦) ، وهو الحلم بمعناه الفسيولوجى ، وفيها يتم التحريك ، والقلقلة ، والتناثر ، للمعلومات والكيانات المكونة للذات (المخ) ، تأهُباً للتأليف ، والتمثل ، والتعزيز . وهذا المستوى المبدئى إنما يمثل حدة التنشيط الدورى . وبديهى أن محتوى هذا المستوى لا يظهر أصلا هكذا فى وعى اليقظة ؛ فهو أبعد عن أن

تتناوله قدرة الحكى من حيث المبدأ ، فيظل رصده لا يتعدى رصد النشاط الكهربى الدال عليه ، لكن آثاره التنظيمية ، والتعليمية ، والنُموية ، قائمة لا محالة . ولابد أن نفترض مدى التناثر والتكثيف اللّذين يمكن أن نواجههما ، لو استطاع الحالم أن يرصد هذا المستوى ، « هكذا » ، ويحكيه بدون (أو بأقل) قدر من التدخل للتربيط والتأليف ، (وقد نقابل مثل هذه الدرجة القصوى ، فى بعض ما يسمى « الأحلام المجنونة » Psychotic Dreams ، أو بعض حالات المبدعين القادرين على أمانة المواجهة ، وتحمل التناقض ، بأقل قدر من الوصاية من جانب فكر اليقظة). ثم نتدرج فى عملية اليقظة نحو المستوى الذى يلتقط فيه الحالم بعض معالم المادة المستثارة[١٧] ، كأنها مرحلة إدراك بصرى فائق السرعة أيضا .

لكن ماإن يحاول الحالم الإمسك بها ، لإعلانها ، أو حكايتها ، أو تسجيلها (حتى لنفسه) حتى يؤلف منها ما يسمى « حلما » ، كما شاع عند الناس والمفسرين . إذن فهذا المستوى الأخير هو الحلم الذى يقال إننا حلمناه ، والذى يزعم المفسرون أنه هو ماجرى أثناء النوم ، الأمر الذى نشكك فى صحته حالا .

يمكننا ، إذن ، صياغة عملية الحلم فى مراحل ثلاث أساسية ، هى :

(أ) المرحلة الأولى : يتم فيها الحلم ، دون إمكان حكايته ، وهى ما نسميه : « الحلم بالقوة » .

(ب) المرحلة الثانية : يغلب فيها « الرصد » على « التأليف » مع احتمال حكاية الحلم « هكذا » ، بقدر هائل من تناثره وتكثيفه ، ونسميها : « الحلم بالفعل » .

(جـ) المرحلة الثالثة : هى المرحلة التى تسمى « حلما » ، من حيث إنها الحلم كما يحكيه الحالم عادة ، ونسميها : « الحلم بالتأليف » .

على أن هذه المرحلة الأخيرة ليست واحدة ؛ لأن التأليف يختلف أصالة وتزييفا ، بحسب درجة وصاية نوع التفكير اليقظ على عملية إبداع الحلم من المادة المتاحة . وتقل جرعة الإبداع الأعمق كلما اقتربت حكاية الحلم من اللغة العادية والتسلسل العادى ، حتى تصل بعض الأحلام إلى حد ألا تكون لها علاقة أصلا مع النشاط الحالم . وكأننا يمكن أن نتصور مَدْرَجاً لإبداع الحلم ، يبدأ فى أقصى ناحية من فرض نظرى يقول : إن المادة التى نشطت سوف يلتقطها الحالم كما هى (كالتصوير الفوتوغرافى العادى) ، ليحكيها على أنها الحلم ، وينتهى فى أقصى الناحية الأخرى ، بفرض أن المادة المُنَشَّطة سوف تختفى تماما من وعى اليقظة ، وتحل محلها مادة مزيفة تماما (وأعنى بها الأحلام البسيطة المفَسَّرة ، والمواكبة مباشرة لأحداث اليقظة ، وبلغتها) . ولا يوجد على أقصى المدرج من الناحيتين إبداع أصلا ، لا فى التصوير المباشر (المستحيل عمليا) ولا فى التزييف المطلق ، من حيث إنه نسج خيال وليس مواجهة تنشيط ، ورؤية نتاجه ، ثم التأليف منه « مباشرة » ، (وشتان بين كيان متحرك حقيقى مجسم ، وصورة مستدعاة ذات بعد واحد)[١٨] . وكل ما يقع بين هاتين النقطتين القصويين ، هو نوع من الإبداع ، الذى تختلف درجات أصالته باختلاف قدر تحمل المواجهة الغائرة لكل المستثار « معا » ، وجرعة أمانة النقل بالتوليف المباشر ، لا بالترجمة ، ومدى القدرة على ذلك . وكل هذا مرتبط بالمحاور الغائية اللاّمّة فى لحظة بذاتها ، وبالوقت الواقع بين مواجهة التنشيط وعملية التسجيل . وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم المستوى الأخير (الحلم بالتأليف) ، إلى مستويات فرعية ، على الوجه التالى :

ـ الحلم شديد التكثيف ، سريع النقلات ، متعدد الطبقات ، واهى العلاقات ، وهو الأقرب إلى الحلم بالفعل ، ومن ثم الحلم بالقوة ، وفعل الإبداع فيه قوى وصادق ؛ لأنه ليس تصويراً بسيطاً ، ومن ثم فإن حكايته ليست إملاء سلبيا ، بل هى إحاطة لامة لتناقضات مواجهة ، فى إطار مسئولية الوعى ، دون حاجة إلى ترجمة وصية إلى لغة اليقظة .

ـ يلى ذلك « الحلم المركز » ، أو « الحلم اللقطة » Shot ؛ ويجعله مفهوما بعض الشىء أن شدة قصره خففت من النقلات والتكثيف ، بدرجة جعلته ، فى حدود زَمَنِه ، متماسكا بعض الشىء .

ـ ثم يتدرج الأمر رويدا رويدا ، فتقل جرعة التناثر ، وسرعة النقلات وشدة التكثيف ، لحساب سَلْسَلة الأحداث ، وتنسيق الحوار ، والتفكير العادى « حل المشاكل » . ويمكن أن تدرج هنا درجات متعددة ، بحسب النسب المختلفة .

ـ ثم ينتهى الطيف إلى الحلم المزيف (الحلم اللا حلم) ؛ وهو الحلم الذى ليس له علاقة أصلا ، بالتنشيط الحالم ، ومن ثم بالمادة المفككة المستثارة ؛ وهو استبدال مطلق ، بتأثير الخيال اليقظ ، بالحلم الحقيقى ، حكايةً منسوجةً من وعى مُنشَقّ dissociated con-sciousness وهو أشبه بوعى اليقظة من حيث قوانين تفكيره ، ومحتوى مادته ، وغاية نشاطه ، ولكنه مواز للوعى الظاهر ، ومنفصل عنه ، اللهم إلا فى استعمال جهازى التذكر والتعبير . وقد نقابل هذا النوع من الأحلام ، عندما نوقظ النائم فى فترة النوم غير الحالم (ندحعس) NREM ، فنجده يحكى حلما يقال عنه إنه « مثل ـ التفكير المفهومى فى اليقظة »[١٩] ، ويقصدون أنه مرتب،منطقى ، مسلسل ، واضح . وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن مثل هذا الحالم حين أوقظ لم تكن فى مواجهته مادة مفككة متزاحمة متحركة أصلاً ، وبالتالى لم تتحرك العين بسرعة لتتبعها ، فانشق وعى اليقظة ونسج ما يتلاءم مع شِقه الواعى ، مثلما تعوَّد .

٢ ـ ٥ الحلم نشاط معرفى Cognitive[٢٠] (تفكيرى/إبداعى) :

وأنا لا أحب هذا الوصف ، لكن لا مفر من استعماله ، حتى ننفى أن الحلم مجرد تفريغ دوافعى ، أو انفعال موجه ، أو إدراك سلبى . . ذلك كله قد نوقش فى التراث بتفصيل مسهب ، ولا أجد مبررا لرصده هنا . وما يهمنى فى هذا الصدد هو تأكيد أن هذا النشاط التفكيرى ليس نشاطا بدائيا ، كما ذهب فرويد إلى القول به ، أى أنه لا يستعمل العمليات الأولية فحسب ، تلك العمليات التى تغلب على تفكير الطفل ، والمجنون ، والشخص البدائى (كما يزعمون) ، بدلا من العمليات الثانوية التى تصف تفكير الناضج المنطق (منطق « أرسطو » لا « فون دوماروس »)[٢١] ، بل إنى أرى أن الحلم كثيرا ما يستعمل « العمليات الثالثوية » Tertiary Processes ، التى قال بها « أريتى » S. Arieti[٢٢] ، الخاصة بالإبداع ، حيث تؤلف بين

العمليات الأولية والثانوية فى ولاف أعلى . وقد أعلن مثل ذلك « ديستويفسكى » نصا : « . . تتميز الأحلام ببروز قوى ، وشدة خارقة ، وتتميز كذلك بتشابه كبير مع الواقع ، قد يكون مجموع اللوحة عجيبا شاذا ، ولكن الإطار ، ومجمل تسلسل التصور يكونان فى الوقت نفسه ، على درجة عالية من المعقولية ، ويشتملان على تفاصيل مرهفة جدا ، تفاصيل غير متوقعة ، تبلغ من حسن المساهمة فى كمال المجموع أن الحالم لا يستطيع أن يبتكرها فى حالة اليقظة ، ولو كان فنانا كبيرا ، مثل « بوشكين » ، أو « تورجنيف »[٢٣] .

(وسوف أرجع إلى بعض ذلك عند التطبيق المقارن) .

إذن ، فالحلم ليس خلطا عشوائيا ، وإنما هو إبداع له ظروفه الخاصة ، وسرعته الهائلة ، كما أن احتمالات تشويهه وتسطيحه متعددة .

٢ ــ ٦ مادة الحلم (أبجديته) ، وظروف إبداعه ، ولغته :

كررنا كثيرا الحديث عن صور متحركة ، وكيانات مُقَلْقَلَة نشطة ، وتفكيك ، وتناثر ، ومستويات ، وتداخل ، وأن هذا كله هو المادة التى ينسج منها الحالم موضوع إبداعه (اللهم إلا الأحلام المزيفة والبديلة عن الأحلام الحقيقية أو الحادثة فى حالة النوم العادى/غير الحالم) . وهنا يجدر بنا أن نؤكد تعدد الكيانات (لا الأجزاء) فى وحدة الوجود البشرى[٢٤] ، كما نؤكد طبيعة المعلومة[٢٥] ، بما هى كيان مستقل (جسم غريب مختزل) ، ومشروعُ تمثل دائم السعى إلى التلاشى فى التركيب الأشمل ، وحركتها بين هذا وذاك . والتنشيط الدورى فى طور البسط بالذات إنما يقلقل هذه الكيانات ، ويفصل المعلومات التى لم تتمثل تماما بهدف استكمال سعيها إلى الاندماج التام ، فيصبح المخ فى هذا الطور عالما يموج بالناس ، والمفاهيم ، والأجزاء ، والحروف ، واللغات . ولا يتوقف التحريك على المعلومات المكتسبة بالخبرة ، بل يمتد أيضا إلى المعلومات الموروثة من تاريخ الفرد ، بل النوع ، فتصبح كل هذه المادة فى متناول مستوى ما من وعى الحالم فى أثناء عملية الاستيقاظ (تَم أوْلم يتم) .

ويختلف كل شخص عن الآخر فى قدرته على التعامل مع هذه المادة الماثلة أمامه (لا المتخيلة !!) وذلك باختلاف قدْر التصالح مع الداخل (بمعنى القبول المتحَمَّل ، لا التسوية : الحل الوسط) . والقدرة على قبول لغة أخرى دون الإسراع بترجمتها إلى اللغة السائدة ، وكذلك ، (على الجانب الآخر) ، باختلاف نوع المادة المثارة ، ومدى عمقها فى تاريخ الشخص أو تاريخ النوع ، ومدى ما يمثله هذا أو ذلك من تهديد لتماسك ذات الحالم الكلية ، لو أنه سمح لها بالمثول فى وعيه « هكذا » ، أو بقدر ضئيل من التحوير ، دون ترجمة جاهزة .

ويجرنا هذا إلى الحديث عن « لغة الحلم » التى اختلف حولها المفسرون والحالمون جميعا ، ولكنهم اتفقوا بشكل أو بآخر ، على أن ثمة لغة (ذاكرين طوال الوقت أن اللغة غير الكلام ؛ فاللغة بنية ، والكلام بعض مظاهرها) . وقد كاد الاتفاق ينعقد على أن لغة الحلم هى لغة مصورة ، لها نحوها وبلاغتها الخاصة ، وأنه يمكن حل شفرتها بجهد منظم .

وهنا لابد أن تثار قضية خطيرة تماما (سنرجع إليها ـ بشكل ما ـ فى الحديث عن الشعر) ، وهى قضية إنكار حق « الصورة » فى المثول « هكذا » من حيث هو كيان دال قائم بذاته ، قادر على التشكيل الحر حتى لو لم يفد ما نفهم . وهذا الإنكار إنما يعلن قدرا هائلا من التحيز للرمز « المفهومى » ، على حساب « المثول العيانى » ؛ الأمر الذى حاول الشعر أن يعد له ويرد عليه ، حتى وصل إلى ما سمى بـ « الشعر العيانى » Concrete Poetry . على أن هذا الفرض المطروح هنا يجعل الصور المتاحة لتأليف الحلم ليست « صورا » ، بل واقعا حيا : كيانات متحركة مشحونة (انظر بعد فى علاقة هذا بمفهوم الواقعية) . ونحن ننفى بذلك أن الحلم لكى « يقول » فإنه يتحتم عليه أن يقلب « الأفكار » إلى « هلاوس » ، لتكون صورا (ومن ثم نرفض أن يفعل التفسير العكس : يقلب الهلاوس أفكاراً ومفاهيم) . لا ، هذا لا يحدث فى الحلم الحلم ، حيث الصور هى كيانات قائمة ؛ هى الأصل . وقد أسهمت الأبحاث الفسيولوجية الأحدث فى تأكيد الطبيعة الأولية للصور المنشَّطة فى الحلم ، حتى أسمت النشاط الحالم (النوم الحالم) : « نوم حركة العين السريعة » (نحعس) ، من حيث إن العين تتحرك بسرعة فائقة ، كأنها تتابع حشدا هائلا من الصور المتحركة ، أمامها . ولكن علينا ألا نتمادى فى الحماسة لحق الصورة فى المثول تجسيدا عيانيا فى الحلم ، (وإن كان لذلك ما يؤكده فى تسجيل الأحلام بالرسم)[٢٦] ؛ لأننا عادة نتكلم عن لغة الحلم المحكى (وليس الحلم بالقوة) . وعملية نقل الحلم من معاينة حركة كيانات على مسرح ، إلى قصة تحكى بألفاظ ، لابد أن تقلب بعض الصور ، إلى مفاهيم ، فتتداخل الصورة « كما هى » بالصورة الرمز . وهذا الخلط والتكثيف بين ما هو صورة فعلية وما هو تعيين نشط Active Concretization لمفهوم ، هو من الأمور التى تصعِّب من فهم لغة الحلم .

٢ ــ ٧ الزمن فى الحلم :

لابد أن نفرق بين « زمن الحلم » (الزمن الذى يستغرقه الحلم فعلا ، ثم كما تصوره روايته) وبين « الزمن فى الحلم » . ونعنى بالأخير العلاقات الزمنية والنقلات بين الأحداث . ويلاحظ أن تسجيل الزمن فى الحلم يأخذ كل الاحتمالات الممكنة ، فعندنا : الزمن « الدائرى » ، و« المتقطع » ، و« الثابت » (المتوقف) ، و« العكسى » ، و« المتداخل » ، وذلك فى مقابل الزمن « التسلسلى التتابعى » فى اليقظة . ويرجع هذا إلى أن الزمن ، فى الحلم ، يصبح مكانا لا زمانا ، لأن الزمن علاقة بين حدثين ، ويقع الحدثان (فأكثر) فى اليقظة فى تتابع ، فيتحدد الزمن طوليا . أما فى الحلم ، ومع التنشيط بالبسط الإيقاعى ، فإن الأحداث (الكيانات/المعلومات) تتحرك « معا » ، ثم تنشىء علاقات مستعرضة بسهولة لا يحترم فيها التتبع التسلسل ، الذى يؤلف الزمن فى اليقظة . ومن هنا فأى علاقة ، وكل علاقة ، محتملة . ويتحدد طول الزمن بمدى سهولة أو صعوبة عملية التوصيل فى الترابط بين معلومة ومعلومة (حَدَثْ وحَدَث) ، أو بين أى جزئية وأخرى . وهكذا يمكن للمعلومات أن تتباعد وتتقارب ، وتتبادل وتتداخل ، بحيث يصبح من السهل أن تختزل القرون فى جزء من الثانية ، وأن تمتد الثانية إلى عقود من الزمان بحسب سرعة التوصيل ، كما يمكن للمستقبل أن يبدو قبل الحاضر ، ويكاد لا يكون ثمة ماض أصلا ، وكل ذلك مؤسس على أن الترابط بين الأحداث أصبح مكانيا ، مستعرضا ، كيفما

اتفق ، وليس زمانيا طوليا متتاليا بالضرورة . ويتناسب عُمق الحلم المحكى ، وعدم تزييفه ، مع قدر ما يظهر فيه من قلب الزمان إلى المكان بالصورة السالفة الذكر . وهذا القلب من البعد الطولى للزمن ، إلى البعد العرضى للعلاقات ، هو الذى يظهر بصورة أو بأخرى فى الرواية ، وكذلك الشعر (انظر بعد) .

٢ ــ ٨ وظيفة الحلم ، وشُبهة التشويه ، ومخاطر التفسير :

قد لا تكون للحلم وظيفة محددة بالمعنى السببى المسطح ، إذ إنه لا يحدث « خصيصا » لتحقيق رغبة ، أو لتفريغ طاقة ؛ فهو ظاهرة إيقاعية دورية حتمية ينبغى أن نُسجلها ابتداءً ، دون أن نسارع بإسقاط تصوراتنا (وآمالنا) عليها (كذا يمكن أن يكون الإبداع أحيانا) . ومع ذلك ، فإذا تحدثنا عن وظيفة الحلم فينبغى أن نبدأ بوظيفة النشاط الحالم (الحلم بالقوة) ، حيث أثبتت تجارب الحرمان من الأحلام ، أن الأحلام تؤدى وظائف صمام الأمن ، والتفريغ ، وإعادة تنغيم (هارمونية) المعلومات ، وكذلك التعلم : بمعنى تعزيز المادة المكتسبة لتمثُّل فى طريقها إلى أن تصبح تحويرا فى التركيب . كل ذلك يحدث حتى لو لم يعرف الحالم أنه حَلَمَ أصلا ، ومن ثم فلا حكاية ولا تسجيل ولا تفريغ . أما وظيفة الحلم كما يعرفه العامة والمفسرون ، بمعنى الحلم المعلن فى الوعى ، فإنها تبدأ من دلالة عملية القدرة على رواية الحلم ، حيث تعلن ابتداء ، قدرة هذا الحالم على رؤ ية « ماليس كذلك » ، ومن ثم عن قرب ذواته بعضها من بعضها . هذا فى حالة ما إذا كان الحلم صادرا من عمق كاف للقول بإبداعه ، لا تزييفه . وبقدر ما يكون الحلم إبداعا أصيلا مستمدا من واقع داخلى متحرك ، يكون تعزيز المعلومات فى طريق تمثيلها لاستمرار النمو . أما إذا تمت رواية الحلم على حساب إبداع ناتج التنشيط ، حقيقة وفعلا ، فإن ذلك لابد أن يدرج فى « ميكانزمات » الدفاع ومظاهر الاغتراب .

على أنه ينبغى علينا أن نفرق بين حَكْى الحلم ، ومحاولة تفسيره ؛ فإن مجرد الحكى (الإبداع) هو وظيفة لاتحتاج إلى تفسير ، بل إن التفسير قد يقوم أحيانا بدور سلبى ، حين يُحِل مفهوما شائعا (أو متحيزا لعقيدة ما ، أو نظرية ما ، أو موقف مُسبق) ، فإذا بالكشف المعرفى لما هو حلم يتوارى وسط أكوام الدفاعات التبريرية والتفسيرية .

٢ ــ ٩ عن الجنون والحلم :

تعهدت فى بداية هذه الدراسة ألا أدخل فى تفصيلات المقارنة مع الجنون . لذلك سأكتفى هنا بالإشارة إلى بعض أوجه الشبه والاختلاف ، مما يفيدنا فى المقارنة الأساسية بين الحلم والإبداع . فالجنون (بمعنى التناثر ، والاغتراب ، واللغة الخاصة ، وضرب الزمن) هو أقرب ما يكون إلى المستوى الأعمق من الحلم (غير المزيف) الصادر فى أثناء نوبة النوم النقيضى (نحعس) ، إلا أنه فى الجنون يحدث التنشيط فى أثناء اليقظة ، فتقتحم مادة الحلم المنشّطة وعى اليقظة ، ملتحفة بوعيها الخاص ، ويحدث التشوش والخلط . فضلا عن أن الظاهرة الإيقاعية تحدث على مدى زمنى يعد بالشهور أو بالسنين ، وهو ما يشار إليه باسم الجنون الدورى (الذى هو عندى الأساس لكل الأنواع الأخرى)[٢٧] ، وفيه يتعملق البسط عشوائيا حتى يختل الإيقاع وتتداخل الأدوار (فى تبادل مختلط) .

وأهم ما يعنينا هنا هو أن وجه الشبه يزداد كلما اقتربنا من بداية العمليتين : بداية الحَلْم ، وبداية الجنون ، أو بتعبير أدق ، كلما اقتربنا من عمق المستوى الأول لنشاط كلٍّ منهما ، ثم يظهر الاختلاف شيئا فشيئا ، مع تقدمنا إلى المستويات التالية (انظر جدول « ١ ») . على أن غلبة « السلبية » (غاية وناتجاً) فى حالة الجنون ، وغلبة « الإيجابية » فى حالة الحلم ، لا يعنى بالضرورة أن الجنون كله تناثر وهزيمة وانسحاب ، أو أن الحلم كله إبداع وولاف ونمو ؛ فقد يتعدل المسار فى الأول ، فى أية لحظة ، تلقائيا ، أو بتدخل علاجى تكاملى ، كما قد لا يعدو الحلم أن يكون نشاطا دائريا منغلقا يفرغ الطاقة ، ويحافظ على توازن هش فى محله ، أى بنفس طبيعة التركيب القائم الثابت ، دون نمو أو إبداع .

أما الإبداع ، فهو يشترك معهما فى البداية أيضا (المستويات الأولى) ، ولكنه يختلف مساره ، ونتاجه ، مع اختلافات نوع الوعى وتكامل مستوياته ، واتساع المسئولية ، والاتجاه الغائية ، وفعل الإرادة ، وأخيرا الطبيعة الولافية للناتج وآثاره . (وهذا ما سنعود إليه فى الجزء التالى من الدراسة) .

٢ ــ ١٠ الخلاصة :

وقد يكون مناسبا لجدة اللغة وطبيعة الدراسة ، أن نوجز فى خطوط عامة ما توصلنا إليه ، حتى الآن ، بما يسمح بالمقارنة إذا انتقلنا إلى الجزء التالى :

١ ــ إن المخ البشرى ، والوجود البشرى ، من أبسط المستوى داخل الخلوى (بما يشمل تمثيل البروتينات) ، فى حالة إيقاع نابض مستمر ، لتنظيم تركيبه ، والحفاظ على دفع نموه . والحلم والجنون والإبداع هى بعض مظاهر هذه النوابية الحتمية التطورية (أساسا) .

٢ ــ إن ما يُحكى عن محتوى الحلم ليس هو هو النشاط الحالم ، كما أنه ليس ظاهرة « نومية » تماما ، بل هو جرعة إبداع مكثف فج . وهو يتم على مرحلتين (درجتين من درجات الوعى) : مرحلة التقاطه ـ تذكره ـ (وفى الواقع أنها ـ جزئيا ـ عملية تخليقية فى الذاكرة) ، ثم مرحلة روايته أو تسجيله (وفى الواقع أنها مرحلة إعادة تخليقه ومراجعته) .

٣ ــ إن المعطيات الحديثة ، من معامل الأحلام ، لا تُلزم بتصور خاصّ لدوافع الحُلم ، بمعنى تحقيق رغبة ، أو تعويض نقص ، إذ إنها تفتح الباب لفهم أعمق لطبيعة تلقائية الإيقاع من جهة ، ودور الوعى والأداة المعرفية فى تخليق بعض مظاهر الإبداع من خلال هذه التلقائية الحتمية من جهة أخرى .

٤ ــ إن لغة الحلم ليست كلاما ناتجا عن بنية لغوية راسخة ، ولا هى لغة مصورة لابد من إعادتها إلى مفاهيمها الفكرية ليمكن شرحها بالأداة اللفظية ، ولا هى نتاج العمليات الأولية ؛ لكنها لغة حيوية جديدة ، متجددة ، يختلط فيها العيانى بالمجرد ، وتتكثف فيها المفردات المتنوعة ، فتقوم صياغة الحلم الإبداعية بترتيبها بالقدر الممكن لروايتها . لذلك تختلف جرعة الأصالة فى رواية الحلم بقدر ما يتحمل الحالم الراوى من غموض ، وما يحتوى من

تناقض ، وما يستوعب من ناتج المحرِّك من المعلومات (الكيانات) فى كل اتجاه .

٥ ــ إن نشاط « الحلم بالقوة » يقوم بوظيفة تعليمية تنظيمية ، كما أن نشاط الحلم المروى (حقيقة ـ لا المستبدل تزييفا) هو إبداع فج عميق الدلالة (فى حالة السواء النامى) ؛ إذ يدفع عجلة النمو الذاتى ، ويعمِّق الوعى ، ويؤصل حركية التطور .

٦ ــ إن علاقة الحلم بالجنون بالإبداع هى علاقة مركبة ؛ حيث يجمع بينها منبع واحد ، ثم تفرقها ظروف طبقات التربة (الوعى : داخليا وخارجيا) وطريقة تناول فيضانها الدورى .

٧ ــ إن ظاهرة « الحلم » تمثل حتم الإيقاع ، ونوابية التنشيط ، وإطلاق الطاقة ، وحركية التناقض ، وقدرة الإبداع على مختلف المستويات .

٣ ــ علاقة الإبداع الأدبى (الشعر بخاصة) بظاهرة الحلم

٣ ــ ١ مستويات الإبداع :

لا أنوى هنا ـ ولا أستطيع ـ مراجعة نظريات الإبداع ، أو مناقشتها ، لكنى سأحاول مباشرة أن أتقدم بوجهة نظر تناسب ما حاولناه فى تناول ظاهرة الحلم ، من حيث إن بعض مستوياته ـ إن لم يكن أغلبها ـ ليست إلا إبداعا مكثفا مختزلا .

ولنبدأ بافتراض أن الإبداع هو حتم حيوى (بيولوجى) حياتى (وجودى) ، وأن مظاهره فى الفن والأدب وتشكيل النغم والخط واللون . . الخ ، ليست إلا بعض صوره الظاهرة والباقية بعد الفرد وخارجه ، لكنه ـ من ناحية أخرى ـ هو فعل يومى لكل الناس على مستوى ما ، كما أنه أيضا حتم تطورى للنوع البشرى بشكل أو بآخر ؛ لذلك فنحن إذ نتابع مسار نمو الفرد (الإنسان) فى دورات نموه وقفزات تغيُّره الكيفى ، ونقيس عليها نمو نوعه تاريخيا ، ثم نختزلها فى دورات نومه وحلمه ، ثم نشاهدها فى إنتاجه الإبداعى ، فى الفن والأدب ، مثلا ، إنما نواجه قانونا عاما له صور تطبيق مختلفة . وقد تكون فى هذا التعميم القياسى مخاطر جسمية ـ وهو كذلك ـ لكن البديل التجزيئى أخطر ، وأضلّ . وفائدة المخاطرة بالتعميم القياسى هذا هى أننا قد نتمكن من دراسة ظاهرة ، فى مجال ما ، تستحيل دراستها ـ بسبب تكثيف الزمن أو امتداده ـ فى مجال آخر ؛ فدراستنا لـ « الأنتوجينيا » (تاريخ تطور الفرد) ، مع المقارنات اللازمة (علم الأجنة المقارن . . وعلم التشريح المقارن . . الخ) تتيح لنا دراسة الـ « فيلوجينيا » المستحيلة دراستها طوليا بداهة . كذلك فإن دراستنا للإبداع الموازى للحلم ـ حسبما افترضنا ـ والمشترك معه فى بعض صفاته ، قد تسمح لنا بدراسة خطوات الحلم الذى لا يستغرق سوى ثوان أو جزء من الثانية ، ومستوياته .

فلا مفر من المخامرة بالقياس ، ولو مرحليا .

أما أن الإبداع هو عملية طبيعية من صلب الحياة ، وقوانينها ، فهذا ما تؤكده مشاهدات ، ومسار الظاهرة البشرية ، فى تاريخها النوعى والفردى ، وبعض نتاجها الخارج عنها . وما سبق أن أشرنا إليه عن طبيعة المادة الحية : الإيقاعية النوابية ، وبعض ما ألمحنا إليه فى إبداع الحلم ، يشير بالضرورة إلى استمرار دورات التنشيط ، فالتفكيك ، فالتناقض ، فاحتمال التوليف للتصعيد . . . وهكذا . وإذا كان الحلم هو الإبداع المكثف ـ بناتج مُدرك أو بدونه ـ فإن تاريخ الفرد العادى (إذا لم يُجْهَض نُموه) هو « الإبداع الممتد » دون ناتج منفصل عنه بالضرورة . وبين هذا وذاك ، نجد نتاج الإبداع المسجل بأدوات الفن ، والآداب والعلم ، ولغاتها ، تختلف وحدته الزمنية ، ونوع عطائه وكمه باختلاف الظروف التاريخية ، والفرص المتاحة . على أن الإبداع على كل المستويات إنما ينبع من الطريقة المتميزة للحركة البيولوجية ، التى تسمح باستيعاب التنشيط الدورى (بل باستدعائه لاستيعابه) ، إذ تسمح بالتعامل مع مستويات الوعى ، ومتناقضات الوجود الداخلى والخارجى (« معا ») ، وذلك بطريقة جدلية (ديالكتيكية) تخلق الجديد فى كل مجال بحسبه .

وبدءا من هنا ، سوف أقصر حديثى على نوعين محددين من الإبداع الأدبى ، هما : « الشعر » و « فن القص » (الرواية بخاصة) . وسوف يختلف تناولى ، لكل منهما ، بما يتفق مع الغرض من هذه الدراسة . أما الرواية فهى تمتد زمانيا ، بما يتيح أن تستعمل الحلم فى السياق الروائى ، أو أن تكون هى نفسها ، بعضها أو كلها ، حلما فائقا (موجها بقدر من الإرادة والوعى بما لا يُخل بتشكيله الأساسى) . ومن ثم سوف يكون مدخلى من باب الرواية هو فى النظر فى بعض ما يَردُ من أحلام ، أو بعض ما تشترك فيه مع الأحلام ؛ وهو مدخل متواضع لا يخدم مباشرة الغرض الأساسى من هذه الدراسة ، ولكنه قد يُوضح ماهية الحلم من منطلق أدبى . أما الشعر ، فالأمر يختلف ؛ ذلك أن الشعر هو الإبداع الأدبى المكثف ، والمركز ، لا بنفس درجة تكثيف الحلم ، وتركيزه ، وإنما بنفس نمطه ، وربما لنفس غايته . فمدخلى من باب الشعر سوف يكون لتصنيفه كما صنفت الحلم ، موازيا له ، وشارحا إياه بالقدر المتاح .

إذن ، لنبدأ بالشعر :

٣ ــ ٢ الموقف الدائرى

لابد أن أعلن ، ابتداء ، أنى فى موقف دائرى حرج ، حيث إننى أحاول أن أتعرف ماهية الشعر ، وأبعاده ، ومستوياته ، من خلال فروض غامضة حول ماهية الحلم ، وأبعاده ، ومستوياته . علما بأن الأول (الشعر) أقرب تناولا ، وأكثر تحديدا ، وأطول زمانا من الثانى (الحلم) بدرجة تسمح بالدراسة والفحص ، بل إنى أرى أنه لو صح الفرض القائل : « إن ظاهرة الشعر ـ بوصفه فعل الإبداع المكثف فى أعمق مستوياته ــ إنما تمثل ظاهرة الحلم فى وعى فائق » ، لكان تعرف الشعر هو الذى سيعلِّمنا ماهية الحلم ، وليس العكس . ولابد أن أعترف أن هذا صحيح بشكل ما ، وقد خبرته شخصيا من حيث إننى أجتهد أحيانا فى « فعل » الشعر ، كما أجرِّب كثيرا فى حَدَث الحلم ، (فضلا عن مواكبتى دائما لتجارب الجنون) . وقد حاولت فى تقديمى للحلم أن ألتزم معظم الوقت بما هو حلم مباشرة ، أى أجتهد فى حدود ظاهرة الحلم ما أمكن ، غير أنى لا أستبعد أن أكون طوال الوقت ، متأثرا بظاهرة الشعر ، والعكس صحيح ، فهل من سبيل للخروج من هذا المأزق ؟

أتصور أن الأفضل ألا نخرج منه ، وأن نأمل أن يكون هذا

التداخل فى ذاته ، هو من عوامل مشروعية القياس . ولتكن معرفتنا لما هو شعر ، تعميقا لفرضنا لما هو حلم . وليكن العكس صحيحا ، دون محاولة دفاع يَخْتَزِل الموقف إلى مالا يحتمل .

٣ ــ ٣ الشعر والحلم .

لا أحسب أنه من المفيد أن نناقش ، بدايةً ، حدود تعريف ما هو شعر ؛ إذ يبدو أن بعض ما نهدف إليه هنا ، هو أن نصل إلى ذلك ، أو إلى ما هو قريب منه . إذن ، فلنتصور أن كل ما قيل عنه إنه شعر فهو شعر ، حتى نرى .

ومع تذكر تحفظنا المبدئى (فقرة ٣ ـ ٢) دعونا نتذكر ما ذهبنا إليه فيما هو حلم ، لنرى ما المشترك معه فيما هو شعر ، بصفة عامة :

الحلم إيقاع منتظم (فسيولوجيا) . . . والشعر (الموزون) كذلك (بخاصة العمودى منه) .

والحلم جرعة مكثفة . . . والشعر الجيد كذلك .

والحلم تنشيط محرِّك . . . وكذلك الشعر .

والحلم لغة : عيانية/مفهومية : معاً . . . وبعض الشعر كذلك .

والشعر كالحلم ـ عند يونج ـ هو بديل كشفى ثورى لواقع داخلى وخارجى يتحدى باستقراره وجموده .

والشعر ـ كالحلم ـ يخترق واقع الذات قبل (ومع) مصارعة واقع الخارج ، إذ « يتحرك بوصفه فاعلية إبداعية فى مدار التجاوز »[٢٨] ، إلا أن اختراق الشعر لواقع الذات (ابتداءً) يتفوق على اختراق الحلم لهذا الواقع ؛ لأنه يتم بإرادة هجومية ، وفى وعى فائق ، يستحث التفكيك ، ويتحمل مسئوليته ، ومن ثَمَّ : الفرصة لاحتواء الواقع المُخْتَرَق بعد ضَرْبه ـ لتخليق التصعيد ، اللامِّ ، والمتفجر ، معاً . أما الحلم ، فهو ينتهز الفرصة لتوليف إبداعه من تفكيك جاهز (من واقع حتم إيقاعية التناوب بين النشاط الحالم ، والنوم ، واليقظة) .

والحلم يستعمل لغته الخاصة ، « بمناسبة » اختفاء اللغة الراسخة القبلية (اللغة بمعناها الأوسع) ، كأنه يجدد فى اللغة ، أو يبتدع لغته فى غياب اللغة الجاهزة السائدة . أما الشعر الشعر ، فهو يجدد اللغة بأكثر الخطوات شجاعة ، وإباء ، ومخاطرة ، وهو لذلك يجدد الشاعرَ نفسه .

ولغة الحلم لغة مصوِّرة لكنها لا تستلزم بالضرورة ـ كما ذكرنا ـ أن تُترجم إلى لغة لفظية ، أو مفهومية ؛ إذ إن الصورة ـ بذاتها ـ تؤدى ، وتحتوى ، وتحتمل ، مالا يقدر عليه اللفظ . وهذا مطلوب نتيجة عملية إبداع الحلم ، فى زمن بالغ القصر ، لا يمكنه البحث عن اللفظ المناسب ، لاحتواء المادة المستثارة ، دون تشويه لأصالة التركيب الأولى . أما لغة الشعر ، وهى لغة مصوِّرة أيضا ، ولكن بغير أداة التصوير المباشر ، فالشعر يستعمل اللفظَ ليجاوزه ، ويحطم حدودَه ، ويعيد شحنَه حين يُشَكِّل بما حوله ، بِهِ ، سياقاً : يبعث فيه من المضامين والمعانى ، ما يحتمل توسيع دائرته أو تحوير وظيفته .

٣ ــ ٤ الشعر الذى لم يُقَلْ

ولكننا استُدْرِجْنَا حتى وصلنا إلى « أقصى الشعر » فى صورته الأقرب للحلم ، دون أن يفرض التفكير اليقظ العادى وصاية على شكله أو محتواه . غير أن الشعر (وقد اتفقنا على أن نقبل ابتداء كل ما قيل عنه إنه كذلك) ليس كله كذلك . فلا مفر من العودة إلى محاولة التقسيم والتصعيد ، بدءاً بافتراض أن ما يندرج تحت الشعر هو : العملية التى تستوعب طاقة تنشيط ، وتحريك ، فتفكيك مستويات الوعى ، ومفردات المعلومات : فى نمط يتميز بالإيقاع ، أو التصوير ، أو إعادة تخليق البنية الأساسية (أو بها جميعا) . وأداته هى التشكيل اللفظى أساسا (وليس تماما) . وهو يتم بدرجةٍ من الإرادة والتوجُّه فى وعى فائق .

ولا أحسب أن هذا تعريف مقترح ، لكنه مدخل متسع يسمح لنا بتضمين المستويات المختلفة لهذا النشاط الأدبى . . معا .

ولنبدأ بتحديد المستويات ، أُسوة بما فعلنا فى الحلم :

ثمة شعر لم يُقَل أصلا ، وهذا ما يقابل التنشيط المبدئى للداخل . فالخارج ، يمر سريعا بمراحله الإبداعية الطبيعية ، من تفكيك ، وتحريك ، فولاف داخلى ، دون أن يتمكن الشاعر من اللحاق به ، للإمساك بمادته ، وتسجليها ، وتطويرها فى صياغة معلنة . وهذا المستوى هو ما يسمى أحيانا : « القصيدة بالقوة » ، وهو الشعر الذى لم يُقَل . ويمكن أن نفترض أن كل قصيدة مُعلنة قد نبعت من هذا المستوى حتما ، الذى سيظل مستوى فرضيا أبدا ؛ لأن مجرد قولِ الشعر فى شكل معلن ، أو مسجل ، ينقله إلى مستوى آخر ، هو « القصيدة بالفعل » التى لا تتطابق حتما مع « القصيدة بالقوة » ؛ « فكثيرا ما يجد المُبدع نفسه فى حالة حصار مبعثه عدم التطابق بين القصيدة بالقوة و القصيدة بالفعل ، أى بين ما يُراد قوله ، وما يقال[٢٩] ، وإن كنت أعترض على أن القصيدة بالقوة هى ما يُراد قوله (بالمعنى الظاهر) ، لأنها هى التنشيط فالتوليف الضاغط الذى ينبغى قوله ، والذى يضغط ليفرض نفسه ، إذ يتوجه «بالإرادة ــ فى ــ الأداة» إلى الكشف الممكن ، لكنه عادة (بل دائما) لا يتمكن من ذلك ؛ لأن ما يقال ـ فعلا ـ ليس إلاَّ نتاج المحاولة اللاهثة ، لإرادة ما يَضْغَطُ ، لِيُصَاغَ ، فيُعْلَن . ويقدر الفرق بين سُرعة إيقاع بناء « القصيدة بالقوة » وسرعة إيقاع إخراجها ، يكون الفرق بين المستويين ، بما يصاحبه من ألم وقلق هما الدافع عادة للاستمرار فى محاولات لا تنتهى من الإبداع المتواصل (فى الأحوال النموذجية لاستمرار التطور) . ولعل بعض هذا هو ما عبر عنه ت . س . إليوت ، بقوله : « لم يتعلم المرء إلا انتقاء خير الكلام للشىء الذى لم تعد ثمة ضرورة لقوله ، وبالطريقة التى لم يعد ميالا لقوله بها »[٣٠] ، وكأن ما يقوله الشاعر ـ حتما ـ ليس هو ما كان ينبغى أن يقال ، أو ما كان يجدر به أن يقوله ، مما يؤثر حتما على طريقة قوله . وهذا المستوى قد يقابل مستوى «الحلم بالقوة» (انظر ٢ ـ ٤) الذى لا يمكن إظهاره كما هو ، والذى نستنتج بعضه ، أو أقله ، من الحلم بالفعل ، أو بالتأليف الذى رواه الحالم كما استطاع ، لا كما حدث . وحين أقول « يقابل » فإننى لا أعنى تطابقا بحال من الأحوال ؛ لأن القصيدة بالقوة ـ لكى تسمى كذلك ـ لابد أن تكون قصيدة بشروط الإبداع (برغم أنها لم تُقَل) ؛ إذ لابد أن تَهُز ، وتُرعب ، وتفكك ، وتغامر ، وتحتوى ، وتتآلف ، وتتناقض ، فتجتمع ، لتهرب ، ثم تجتمع لتصعد ، ثم تجتمع ، لتلُمّ ، ثم تفكك ، فتتصارع ، فتتواجه ، فتغلو مُشْتملة (دون الالتزام بهذا الترتيب طبعا) ، ثم تُقال أو لا تُقال ، أعنى أنه لابد أن يرجح جانب البناء فى النهاية ، كما لابد من درجة من القصد (حتى إن لم يصل إلى

الوعى الكامل) ، ولابد أن يغلب جانب الولاف على جانب التعتعة بما نستنتج معه حتمية احتواء أكثر من مستوى من مستويات الوعى . أما الحلم بالقوة ، فهو نشاط إيقاعى حتمى مكرر ، يحدث بالتبادل مع مستويات الوعى الأخرى ؛ وإذا كان نتاجه إيجابيا فى حالة السواء ، فإن ذلك لا يصل ـ عادة ـ إلى درجة الولاف الأعلى إلا فى فترات قفزات النمو النوعى للشخصية ، وفى هذه الحالة يحق لـه أن يعد قصيـدة بالقوة .

ولعل كثيرا من حقائق الوجود التى نعجز أصلا عن قولها هى من باب هذا الشعر ؛ فالموت ـ الموت ـ شعر لا يقال (بالنظر إلى الجانب البنائى فيه لا مجرد التحلل) ، يقول أدونيس فى رثاء صلاح عبد الصبور : « .. ففى لحظة الشعر ، خصوصـا لحظة المـوت ، ذلك الشعر الآخر »[٣١] ، بل إن « الله » ـ من منظور تصوفى معين ـ شعر لا يقال ، ولن أدخل فى تفاصيل هذا المستوى التزاما منى بالحديث عن الإبداع الظاهر فى شكل النتاج الأدبى ، ولكنى فقط أنبّه القارىء إلى طبيعة « النقلات النوعية المفاجئة » على مسار النمو الفردى ، حيث ينبغى أن تعزى أصلا إلى القصيدة بالقوة ، وبخاصة إذا تمت النقلة فى وعى كامل ، بل إنى أرجّح ـ كما بينت حالا ـ أنه حتى إذا تمت فى أثناء النوم ليترتب عليها هذا التغير الكيفى (المفاجىء) عقب الاستيقاظ مباشرة ، ليستمر ، فإن الأفضل عدها نتاج القصيدة بالقوة ، وليس الحلم بالقوة ، حيث لا فرق فى هذا المستوى ، مع نوعية هذا النتاج .

يلى هذا المستوى (القصيدة بالقوة) ما يمكن أن أطلق عليه مرحليا « الشعر ـ الشعر » ، أو « أقصى الشعر » ، وهو الذى يبدو ـ لأول وهلة ـ فجا متناثرا ، إذ يمثل أول خطوة ممكنة تعلن نجاح محاولات عبور الموت / التحلل / الجنون ؛ فهو الشعر الذى ينجح فى أن يلتقط عمق التفكك وبدايات اللّم ، ليعلنها فى مسئولية إرادية هائلة ، حيث القصيـدة لم تزل فى عنفوان المفاجأة والتكثيف ، فى محاولة احتواء الهجوم على حواجز اللغة والزمان ، وحيث يطل الموت كتنظيم بديل ليس لـه معالم ، فيـواجهـه الشعر ليبعث فيـه ومنـه حيـاة مجهـولـة مستكشفـة ، لم تتخلق تماما ،[٣٢] أملا فى أن يكتمـل تخليقها مع القارىء الشاعر بدوره . وهذا المستوى يحتاج إلى قدر هائل من الإرادة والمغامرة معا ؛ لأنه يتناول عمقا غائرا من عملية التفكيك ، ولكنـه بدلا من أن يستسلم للتسجيل والرصد بأقل قدر من الإرادة الواعية المسئولة عن استمرار فعل الإبداع (كما يحدث فى الحلم فى مستوياته الأعمق) فـإن الشعر يتحمـل الجارى ويتجـاوزه بـه . . . ويغـامـر فـ « يقـول » . وبـالفـاظ أخرى ، فـإن الشاعـر لا يكتفى بتسجيـل ما تنشط (ونشْط) من صور وكيانات الداخل ، إذ هو مازال محتفظا بوعى اليقظة الراصد المتحمل ، بل إنـه يتواجد فيه اقتحاما ، ثم يستسلم له ليسيطر عليه ، ويخاف منه متقدما إليه ، غير مضطر إلى الإسراع بترجمته أو تقريبه إلى أقرب (واحد صحيح) ما تعوّد . ثم يواصل حمله بأمانة الوجود الخالق ليحتويه فيه فيقوله : ليس كما هو ، وإنما كما تخلقا (المادة المفككة ، والمقتحم المسئول) .

وهذا المستوى من الشعر الشعر ، هو أقرب المستويات إلى الحلم الحلم ، وفى الوقت نفسه هو أكثر مستويات الشعر إنتاجا وقراءة (إنشاء ، ونقدا) . ولابد أن نلاقى مستويات عدة تختلف على مَدْرَج « التفكـك ـ التخليق » ، تبـدأ بـالإمـلاء الفـج (نـوع سيىء من الأتوماتية) حيث أقصى التراخى واللامسئولية (مما أشك فى حسابه على الشعر أصلا ـ مقابل الرجز المرفوض كذلـك فى أقصى الجانب الآخر) ، ثم يتدرج نضجا وولافا حتى يصـل إلى قمته فيـما يسمى « قصيدة النثر » (مع تحفظى على الاسم) التى تمثل أصعب وأخطر مرحلة من الإبداع الغائى المتحدى المسئول . وبين هذا وذاك قد نلقى صورا مختلفة من التفكيك والتعين والرسم . . . الخ . على أنه من الصعب أن نفترض إلقاء مهمة إبداع القصيـدة على القـارىء دون الشاعر ، وكأنها مهمة المعالج فى مـواجهة التنـاثر الفصـامى (انظر بعد) .

٣ ـ ٥ مادة الشعر ، واللغة ، والكلمة :

يبدو لأول وهلة أن الشاعر « يقتحم ويهاجم » ابتداء ، محطّما البنية القديمة ليولد بنية جديدة جميلة ومتفجرة معا . غير أن الأمر يحتاج إلى وقفة طويلة لتعرف طبيعة وتفاصيل العلاقة بـين الشاعـر واللغة من ناحية ، وبينه وبين الكلمة من ناحية أخرى ؛ إذ يبـدو أن الشاعر لا يقوم بفعل الهجوم ابتداء ، بل هو يحمل مسئولية التفكيك منتبها ، وقد يستحثه إرادةً ، وهو فى ذلك كالحالم ـ من حيث المبدأ ـ إذ نوقظه فى طور « البسط التنشيطى » ، فيسارع فى أثناء الاستيقاظ بلم مفردات حلمه من المادة المتاحة،فحكـايتها ، غير أن الشاعـر يفعلها بـوعى أعمق ، بل إنه يسهم فى السماح بالتفكيك فى وعى فائق يتمادى فيه ، فيحتويه ، والشخص العادى ، ليظل عاديا ؛ لا مبدعا ولا مريضا ؛ لا يفعل إلا أنه ينكر التفكيك ويتنكر له ، إلا فى التنشيط الاضطرارى فى الحلم فى أثناء النوم دون اليقظة ؛ فإذا حكى الحلم ـ فى حدود فرض هذه الدراسة ـ فإنه يستعمل مادة التفكيك فى سرعة فائقة ، وبإرادة متواضعة ، لا تصل عادة إلى الوعى اليقظ ، فيكون إبداعا فجا كما ذكرنا .

ونعود لمشكلة اللغة والكلمة والشاعر ؛ فإذا كانت اللغة هى البنية الأساسية التى تهتز وتختل وتعجز فى إحدى مراحل التنشيط البسطى ، فإن الكلمة هى التعبير الظاهر عن هذه البنية فى حالة اليقظة ؛ فَمَنْ الشاعر بين هذا وذاك ؟ لابد أن نفترض وعيـا محوريـا ، أو ذاتـا موضوعية[٣٣] تتخلق باستمرار ، وفى الوقت نفسه لها استقـلاليتها الجزئية التى تسمح لها بحوار جدلى مع مفرداتها فى بعض مراحل التفكك للولاف ؛ وبتعبير آخر يمكن أن نرى كم أن الشـاعـر هـو الكلمة ، هو البنية المتخلقة ، فى لحظة ما ، كما يمكن أن نميز بتكبير بطىء أبعاد العلاقة المتعددة الأشكال بينهم ، ومراحلها .

تتخلخل البنية (اللغة) أصلا ، (تلقائيا ، وإيقاعيا) . وبمجرد تحمل « مسئولية الشعر » يتمادى التفكيك فى وعى يقظ ـ بل وعى فائق ـ مع بدايات التخليق جنبا إلى جنب . لكن المشكلة الكبرى تنشأ من وضع « الكلمة » فى هـذه المرحلة ؛ إذ إنـه بمجرد تفكـك البنية القائمة تتحرر الكلمة من وصايتها ، أو من مجرد كونها مظهرا بلا كيان مستقل ، وتكتسب تلقائية طافية مستقلة متأبية ، فتمثل تحديا قـائما بذاته فى مواجهة « مسئولية الشعر » ؛ والشاعر يراها قديمة دالة على ما لم يعُد يريده ، ثم هو لايجد أداة لقول ما يتخلق بـه ـ إذ يخلقه ـ سواها . وأحسب أن الكلمة ، إذ تهتز اللغة (البنية) من تحتها ، فتستقل ، تسارع بالبدء فى الهجوم دفاعا عن حقها فى البقاء كما هى ، بل عن حقها فى قيادة الكيان الكلى مستقلة ذات سيادة ، بلا تواصل

مع بنية تحتية كانت مصدرها ومبرر وجودها . فإذا استمرت هذه المرحلة فترة كافية حتى ظهرت فى السلوك ، وربما أصبحت صفته الغالبة : فهو الجنون . وهنا تصبح الكلمات - مستقلة ومتناثرة - تنبض بمعانيها الفاعلة كل على حدة ، فيتنافر بعضها مع بعضها فى لقاءات التصادم والصدفة ؛ وقد تأتلف فى تجمعات مؤقتة ؛ وقد تقود الكيان والسلوك - كلاً على حدة - إلى حيث تعنى : لحظيا وبإلحاح متحدٍّ ، لا يستطيع أن يتحمل عباه المريض ، وقد يُعبِّر المريض - فى نوع خاص من العلاج - عن ذلك مباشرة(٣٤) . وبتعبير آخر : فإن المجنون يستسلم للكلمة تقوده وتوجهه، دون ارتباط بلغة ، فينهزم ، إذ تلعب الكلمات فى حرية مطلقة ، مستقلة عنه ، وعن أصلها وتاريخها ، على الرغم من احتمال تجمعات عفوية ، أو مشاريع مجهضة ، لتكوين بدايات بنيات جديدة .

المجنون يستسلم ؛ أما الشاعر : الشاعر يقبل التحدى ، فهو -بداية - يفرح بالخلاص من وصايتها القبلية (السرية التلقائية فى الحياة العادية) ، لكنه سرعان ما يجد نفسه فى مواجهتها ، وبشكل ما تحت رحمتها (ولو بعض الوقت) ، لكنه لا يستسلم لها ، ولا يقدر أن يتغافل مخاطر استقلالها ، فيبدأ الهجوم المضاد ، ومحاولات الترويض ، والكر ، والفر ، ويغلب تصوُّرٌ يفترض أن الشاعر مهاجم مقتحم مفتت للبنية والواقع الجاثم ، والواقع أنه - بوعيه الفائق - قد وجد نفسه فى قلب معركة مفروضة عليه (بعد إرادة السماح بها دون معرفة أبعادها ومداها - « وتضر إذا ضريتموها فتضرم ») . فإذا نجح الشاعر بعد جولات من الصد ، والمناورة ، والمخاطرة ، والإحباط ، والتصالح ، فالتوحد ، فإن علاقته بالكلمة لا تستقل عن البنية المتخلقة التى تعطى له ، ولها (=واحدا) الطعم الجديد، المعنى الجديد . وهذه هى القصيدة ، قيلت أو لم تقل .

ويبدو أن اللحظة قد أصبحت سانحة لتأكيد نقطة منهجية ، حين أعلن أن ذلك ليس استبطانا خاصا ، ولكنه نتاج رؤية متضافرة نابعة من موقعى الذى حددته منذ البداية (انظر بداية المقال) . وهنا غامرت بمحاولة لتوضيح الفرق بين الاستبطان (التأمل الذاتى) وبين المنهج الفينومينولوجى : حيث ناتج الخبرة ينشأ حتما من ممارستها ، وفى ممارستها ؛ فأقدمت - بعد كتابة هذا التنظير - على إعادة قراءة بعض محاولاتى السابقة(٣٥) ، وجمعت منها ما يمكن أن يوضح بعض معاناتى فى هذا المأزق ، فبدا لى أنى كنت أقوم بتسجيل معالم هذه المعركة بلغتها تلقائيا . على أنى عدت أتردد حين خفت أن تُختَزَلَ التجربة بفعل التجزىء ؛ ذلك أن المقتطف قد لا يُستوعَبُ إلا ضمن سياق القصيدة كلها ؛ ثم إنى تحرجت أن أقتصر على الاستشهاد بمحاولاتى المتواضعة دون ما يفوقها دلالة وعمقا ، ولكنى غالبت ترددى أملا فى أن يكون فى هذه المخاطرة بعض ما يحدد منهجى فى هذه الدراسة ، أو يوضح ما ذهبت إليه فى إجمال مركز :

(أ) يبدأ الهجوم من جانب « الكلمة » ، بعد الاستقلال ، نتيجة لاهتزاز البنية ، وفى الوقت نفسه يقفز قبولُ التحدى . وفورا :

« من يُنقذُنى من صفع الكلمات القاهرة المحفورة ،
من ركل حوافر تطعن فى الطبقات المستورة » .

العربة والجنيّة
١٩٨٢/٤/١٩

(ب) ينفصل المعنى عن قالبه ، فلا يعود يطابقه ، ويستسلم الشاعر ، أو يزعم ذلك ، لكنه يتربص ، ربما لينقضّ :

« تهتز حروف الكلمات على طرف المعنى
تُهملنى ،
أتضور جوعا .
تتغافل عنى ،
أتراجع أطفو أتلاعب .
تتناسى ،
أرنو
أترقّب » .

(اللعبة والدوائر)
١٩٨٢/٥/٢٥

(جـ) مرحلة البحث عن لغة جديدة أصلا ، حتى لا يظل تحت رحمة الكلمة الآبقة ، وخوفا من أن تعود - متى عادت - كما هى ، تعزز كيان البنية القديمة الجامدة ، فتؤكد القهر ، وهذا محتمل إذا « تعطل الشعر » فلا يخرج من القديم إلا القديم (حتى لو رقص وزنا) :

« وصراخ أجنة أفكار تبحث عن ثوب ما سبق لأحد مَسُّه
ما وطأته الأحذية الألسنة القتلة
[لم تلد القطة - بيضاء بغير علامة - قططا رقطاء] .

(العربة والجنية)
١٩٨٢/٤/١٩

(د) يأخذ الحوار مع الكلمات المستقلة شكل إعادة التعرف ، والاستكشاف البكر ، فتمثل الكلمة عيانيا مغلقة على وعيه الجديد ، رغم أنها ترفع اللافتة نفسها :

« قلتُ بخبث الطفل الأبله إذ يتحسس جسد الكلمة :
ما معنى الخِسّة ؟ » .

(وجها عملة)
١٩٨١/١٠/١٤

(هـ) تحدُث شبه هدنة ، فيبدو كأن الأسلحة قد اختفت وسط غبار المعركة ، ويرتضى الاثنان التحكيم ، بالعودة إلى مرحلة ما قبل التشكل والوصاية ، المرحلة الكلية المتداخلة ، ولكن يبدو أن نتيجة المهادنة ليست إلا الفشل على الجانبين بحلٍ وسط مشلول :

« خفتت أضواء الكلمة ،
وتلاشت أحرُفها داخل أصل الصوت النغمة .
فانقلبت همهمة غامضة المغزى
أذن فى الناس « بلال » أخرس . . . » .

(وجها عملة)
١٩٨١/١٠/١٤

(و) يقفُ يرصد عملية الانفصال والمناورة ، وهو واثق - شاعرا - من استحالة المستحيل (العودة إلى البنية القديمة) ، مادام قد رعى التفكك بالسماح ، والمؤازرة ، والمسئولية ، وكأن المأزق هنا هو مأزق الكلمة وقد انفصلت عن لغتها ، ثم عادت تتحسس الطريق إلى التواصل المجهول المعالم ، مع لغة لم تولد بعد . لكن لا ينبغى أن

نسى أن مأزق الكلمة ، هو هو مأزق الشاعر ، فلا يخدعنا تبادل الأدوار :

« تعملقتْ فى غابة الظلام والبكارة
وراء مرمى اليوم قبل مولد الرموز
. . . .
. . . .
تسلَّلتْ بليل (مشمسٍ ودافىء)
تجمعت
تكاثرت . . . تسحَّبت
[تباعدت أعمدة المعابد]
تآلفت ضفائر الظلام واللهب
. . . .
أضاءها ـ من جوفها ـ ظلامها
تلفعت بشالها القديم
تمنطقت بحدس أمسها
فأوسع الفرسانُ للبُراق
لم تسْرِ ليلا ، لاَ ، ولَمَّا تَعرج »

(ضفائر الظلام واللهب)
١٩٨٣/٢/٥

(ز) نعود إلى لقطة أخرى تعلن حدة المعركة ؛ فليستغن عنها (الكلمة) مؤقتا ، وليتوجه مباشرة إلى المعنى المتولد ، وليقبل تخلق البنية الجديدة ، مؤجلا الكشف عنها خوفا من طغيان الأداة القديمة كما هى ــ إذا هو سارع باستخدامها قبل التأكد من معالم الوليد :

« تحتضن الفكرة معناها
يستأذن لفظ :
« يعلنها ؟ »
تتأبى
تتململ
تهجَعُ فى رَحِم الفجر القادم
تتملص من قضبان الكلمة

(البراعم والأنغام)
١٩٨٢/٦/١

(ح) لكن ، هـا هى ذى تلوح كلمة جـديدة ، تشير إلى لغة جديدة (بنية جديدة) ، ولكنه لا يستطيع أن يتبين معالمها ، ولا يجرؤ على أن يستعملها دون أن يتعرفها ، فيستمر الحوار والتداخل ، يخاف من الجديد ولكنه يلاحقه ، ويتراءى أمل فى مصالحة :

« تجمَّعَتْ ، تحدَّتْ .
طرقتُ بَابَها ،
تمنَّعَتْ .
. . .
عاودتُ طرق بابها ، فلاحَتْ
. . . .
دفعتُها ، تملَّصَتْ
هربتْ . . ، لم تَدْعنى أختبىء »

(الكلمة)
١٩٨٢/٦/٤

(ط) تتحقق مُصالحة ما ، دون أن يتم الامتزاج تماما ، ولكنها هنا لعبة « المولودَيْن الجديدين » يتخلق أحدهما من الآخر :

« أبوحها ؟ أرسلها ؟
أربطها فى رجلها ، الحمامة ؟
. . . .
تضمُّ نفسَهَا وتنزلق
تفر رجلى اليسارْ
من فوق سطحها
أقفز فوق رأسِها
تحملُنى
برفرف الهواء . . تمتزج
تنبت حولى الحروفُ . . أجنحة

(الكلمة)
١٩٨٢/٦/٤

(ى) قد يكسب « بالقاضية » ؛ فلا معركة ، ولا بنية جديدة ، ولا تناقض جدلى ، لكنها الشماتة فى لعبة ساخرة ـ خاسرة ـ : « نصنعُ كلمـةً ، نجمـع أحـرفهـاً من بـين ركـام الألفـاظ،تتخلق من عبث الإبداع » :

« كومة أحرف
هبت نسمه
فتزحزحت الأشلاء الملتحمه
تتجاذب أطراف الأجنحة المكسوره
ترتسم الصوره
. . . .
تتراجع « غين » تسقط « نقطة »
تتقلب « الغين » إلى « عين » مطموسة
ــ لابد وأن ترقد وسْط الكلمة ـ
أبدلَتِ الموضعَ باستحياء
حتى تأتى أوَّل مقطع
حتى تُبصر من ذا القادم
(لم يحضر أحد أصلاً)
جرجرت الياءُ الآخر « ذيل الخيبه »
جاءت تترنحُ من طعن « الألف الهمزة »
(شبقٌ منفردٌ يقذفُ بفُتات اللذة)
فتوارت خجلا وسط الزحمة
صارت ياءً منقوطه
تتراجعُ تلك الأحرف دون مفاصل
تتحدى الألفاظ اللامعة المصقوله
(الحرية ، أو حكم الشعب العامل ، أو عدل السادةِ أوحُب الزوجة) ».

(لعبة الأحرف المتقاطعة)
١٩٨١/١٠/١٤

(ك) لكن إذا نجحت الكلمة القديمة فى أن تجاوز ذاتها ، فى الشاعر ، فهى القصيدة :

« أمضى أغافل المعاجم الجحافل
بين المخاض والنحيب
أطرحنى
بين الضياع والرؤى
بين النّبى والعدم
أخلّق الحياة/أبتعث
أقولنى جديدا
فتولد القصيدة » .

(ياليت شعرى ، لست شاعرا)
١٩٨٣/٩/١٤

٣ ــ ٧ وبعد ؛

إذن لم تكن استبطانا أصلا ، وإنما معايشة قديمة قبل التنظير وبلا قصد مباشر له ، ثم قراءة لاحقة فى خبرات آتية من المنبع نفسه مع اختلاف صورها . على أن هذا الاستشهاد ليس هو الخبرة ذاتها ، وكأن الشاعر قد رأى هذا المستوى الأعمق ، لكنه بدلا من أن يغامر بالدخول فيه تماما ، وقف يصفه تفصيلا . وجدير بى أن أعلن شعورى بالقصور ـ حتى الآن ـ عن خوض المستوى الأعمق مباشرة ، ربما دخلته فلم أصبر عليه ، ولم أحتمل مسئوليته ، فاكتفيت برسمه . نعم ، عاجز عن ادّعاء معايشة التجربة ـ كما أتصورها ـ حتى النخاع ، ولكنى لا أستبعد أنى أحد شهودها ، وأحسب أنى سأحاول من جديد حتى أجدنى هناك ، أو يأتينى رأى آخر محتمل[٣٦] .

٣ ــ ٨ المستويات الأخرى

بدءا مما أسميناه « أقصى الشعر » ، حيث الهجوم ، والسماح ، والمسئولية ، والتعيين ، والتناثر/اللاتناثر ، والصورة الدائرة حول محور يتخلق ، نتدرج إلى المستويات الأقرب فالأقرب من وعى اليقظة ولغته ، وكلما ابتعدنا عنه ، ابتعدنا كذلك عن أوجه الشبه بـ « أقصى الحلم » ، وتحورت العلاقة بالحلم إلى علاقة غير مباشرة .

وأعترف ابتداء بأن اجتهادى فى هذه المنطقة هو مجرد إشارة محتملة لا أتمسك بها كثيرا ، وفى الوقت نفسه لا أتردد فى تسجيلها .

يقع « مدرج الشعر » ـ مثل مدرج الحلم ـ من أقصى الشعر حيث ما ذكرنا ، إلى الأرجوزة (التعليمية ـ عادة) التى ليس فيها من الحلم الا إيقاعه الفسيولوجى الراتب ، ولكن قبل أن نعرض العلاقة المتصورة بين الحلم (بكل أبعاده) وبين هذه المستويات الأخرى من الشعر ، دعونا نتذكر أن الحلم هو : « إيقاع » ، و « تكثيف » ، و « تفكيك » و « تناغم » فـ « ولاف (جزئى) » فى آن ، وكأن كلّ واحد مما يقال له شعر يأخذ من الحلم ما يناسبه .

(أ) ثمة شعر محرك (أو محرّض) يستوعب طاقة التنشيط الإيقاعى مع حدة الدفعة البدائية (دون مادة المعلومات المثارة ، أو فرصة تشكيلها تشكيلا جديدا) فيفرغها فى قالب اللغة السائدة ، ويحسنها بأنغام الناس المألوفة ، ليجعلها طاقة دافعة لغيرها من السلوك . وهذا ما يسمى أحيانا « شعر الثورة » أو « الشعر فى خدمة الثورة » ؛ وهو أمر مختلف تماما عن « الشعر الثورة » .

(ب) وثمة « شعر جميل » ، سخّر طاقة التنشيط الإيقاعى الأولية للحلم (دون مادته ـ معلوماته المتناثرة) لخدمة التوازن (الهارمونى) فنتج ما هو تناسق جمالى،دون دفع خاص فى اتجاه بذاته ؛ وكأن هذا النشاط « التنسيقى » لم يأخذ من الحلم إلا انتظام النغم ، وتوازن النِّسب ؛ فهو شعر جميل ، لا أكثر ولا أقل .

(ج) وثمة شعر مركز ، احتوى من الحلم روح التكثيف ، ودفقة الجرعة ، وهو فى الوقت نفسه يواكب جرس الإيقاع الراتب ، فيجمع مساحة من المعرفة فى قول كالطلقة المضيئة الراقصة معا ؛ وهذا شعر الحكمة .

(د) وثمة شعر (ليس شعرا أصلا) يقول الكلام السردى نفسه ، (ولا أقول النثر) ، ولكن فى نظم مزركش ، فليس له من الحلم الا إيقاعه الراتب المكرر ، الذى يُعلى صوتَه سجع مسطح ؛ وهذا هو الرجز ، الذى يزداد بعدا عن الشعر إذا كان تعليميا .

وهذه الأنواع كلها ليست لها علاقة بالحلم المحكى من مادة منشطة متناثرة فى صور مكثفة متلاحقة ، ودائرية ، لكن علاقتها تقتصر على استعمال طاقة التنشيط البدائية بما يمثله الحلم من نكوص إلى الإيقاع الأولى المنتظم ، الذى هو صفة ظاهرة فى إيقاع نشاط الحلم ، ثم استعمال هذه الطاقة بإفراغها فى اللغة السائدة ، لترسل بدفعها ذى الإيقاع الراتب رسالةً مركزة أو جميلة إلى المتلقى المستمتع ، وكأن نشاط اليقظة قد تصالح مع دفع الحلم وإيقاعه ، ليصوغا جمالا منغما ، ينهض بديلا مسالما عن تحمل خوض الشعر الشعر .

٣ - ٩ الوزن فى الشعر :

تجرنا الفقرة الأخيرة بداهة إلى موضوع موسيقى الشعر الراتبة المسماة « الوزن » . وحيث إننا بدأنا بتوضيح كيف أن النشاط الحالم (والوجود الحيوى/البشرى فى مظاهره الأولية) هو إيقاع نوابى منتظم ، فإنه يحق لنا ـ تماديا فى المقارنة ـ أن نرى الإيقاع الشعرى الراتب وهو يعلن ـ بشكل غير مباشر ـ موقع الشعر من هذا النسق الحيوى المبدئى (أو البدائى) . وهنا يطل تناقض عنيف ؛ إذ كيف يكون الشعر قمة التوليف بين أقصى الفجاجة وأقصى النضج ؟ وكيف يكون عليه فى الوقت نفسه أن يلتزم (بحسب قول التقليديين) بهذا الإيقاع البدائى ؟ وفى محاولة لتجاوز هذا المأزق ، خرج « الشعر الحديث » يتحرك ويتحدى ؛ إذ يحاول استيعاب الإيقاع ، ولكنه يسمح لنفسه بتنويعه وتطويعه ، ثم يتدرج السماح الملتزم بشكل أو بآخر ، وكأن الشاعر الحديث الذى لا يزال يلتزم بوزن ما ، إنما يتجول فى دوائر مراتب الإيقاع البدائية بما تهيئه من نغم راتب ، ليؤلف منها ما يشاء بقدر مسئوليته وحاجته فى خلقه لتشكيلات الزمان والمكان فى إبداعه الشعرى . ولكن ماذا عن شاعر غاص إلى مركز الدوائر حتى تخلص من حتم متابعة الإيقاع ؟ ألا يعفيه هذا التمركز (والنغم من حوله ، فهو فى بؤرته) من أن يكون تابعا مطيعا لرتابة النغم ؟ وهو فى الوقت نفسه يعيش كلَّ الأنغام ، يشحن بها لغته الجديدة المصورة ، دون التزام بحركة راتبة مكررة . هى مخاطرة بلا أدنى شك ؛ إذ قد يصعب التمييز ـ إلا بجهد خارق ـ بين من يعيش خارج الدوائر بلا

نغم أصلا ، وبين من اخترق الدوائر حتى تمركز فى بؤرتها . ولن ينقذنا من هذا المأزق إلا أمران : الأول : أن نراه ، أو ينمو إلى علمنا أنه ، يحذق الرقص إن أراد[٣٧] ؛ والثانى : أن نغامر بالإنصات إلى الموسيقى غير الراتبة وغير المكررة وغير الإيقاعية ، فى اللوحة الشعرية الحديثة .

٣ - ١٠ الحلم يكشف دون استئذان ، والشعر كذلك :

بيّنا تحيّزنا نحو رأى يونج ، وعلم نفس المعرفة ، فى أن الحلم كشف ، وتفكير خاص ، ثم افترضنا أنه إبداع مكثف ، وهو بذلك إضافة لما هو الحالم ، وكأن الحالم لو أحسن استيعاب ما يقوله حلمه (دون تفسير مباشر ، أى دون وصاية من معرفة سابقة) لاندفع - بما هو حلم إلى التمادى فى مسيرة النمو والتكامل . ومن هذا المدخل يمكن أن نقبل مقولة أسبقية الشكل على المعنى فى أقصى الشعر ، وكيف أن البنية الجديدة تتخلق ، ثم يلحقها ما تعنيه ، أو بتعبير أدق : ثم تتكشف عما تعنيه ، وكأن الشاعر هو أول من « يقرأ شعره ليتعرف من خلال إنتاجه المسئول أعماق نفسه » ؛ يفعل ذلك وهو يستكشف ذاته مثلما يفعل القارىء الغريب ، وأكثر . ولكن هذا لا يعنى إطلاقا أن الشعر « يخرج » من الشاعر ، وإلا كان حلما أو جنونا . وإنما نريد أن نؤكد أن الشعر - بكل المسئولية ، وفى وعى فائق - « يقول » الجانب الآخر ، وبلغة أخرى . وهنا يجدر بنا أن نحذّر من فرط الوصاية من جانب الوعى اليقظ على مُسَوَّدات الشعراء ، وقد يجدر بنا أن نوصى بدراسة جديدة للمسودات ، ومقارنتها بالشكل النهائى للقصيدة ، لنميز ماذا تم فى مرحلة الحبكة Elaboration ؛ هل كان استيعابا ولافيا للدفعة المكثفة المبدئية (التى قد تقابل « الوثبة » أحيانا) ، أم كان فرط وصاية ؛ وبتعبير آخر ، هل تحمل الشاعر تفجّر وعيه الآخر فى وعيه اليقظ إلى وعيه الفائق ، فتمادى فى اتجاهه وتخلّق بما كشف ، أم أنه فرض وصايته ، وزركشه حتى أخفاه ؟ ولكن كل ذلك خارج عن نطاق هذه الدراسة ، اللهم إلا فيما يخص وجه الشبه بالحلم ، من حيث إن الحلم/الكشف/المعرفة/الإبداع المكثف ، يسمح لصاحبه بتعرف نفسه - دون تفسير وصى . كذلك القصيدة/الكشف/ المعرفة/الإبداع المكثف ، حيث ينبغى ألا تُفسَّر بما يترجمها إلى . . . ، ولكن بما يوازيها ويواكبها ، ويتحاور معها .

٣ - ١١ الحلم والشعر والجنون :

وإذا كنا قد اختتمنا رؤيتنا لما هو حلم بالإشارة إلى علاقته بالجنون ، فإن مثل هذه المقارنة أمر أوجب هنا ، خاصة وقد لاحظنا كيف يُسْتَعْمل لفظ الجنون استعمالا فضفاضا ، حتى ليزعم شاعر بجنونه تعبيرا عن حرصه على حُرِّيَةٍ أرحب[٣٨] . وقد سبق أن أشرنا إلى توحّد نقطة الانطلاق بين الحلم والإبداع والجنون ، ومن ثم يزداد وجه الشبه بين الثلاثة فى المستوى الأول ، ثم تفترق السبل . على أن الحاجة التى تميز الجنون من الإبداع تصبح أشد إلحاحا إذا كنا نواجه الإبداع الشعرى من النوع الذى استطاع أن يتحمل التنشيط الداخلى فى مستوياته الأولى فيحتويها ويلقى بها - كأنها كما هى - فى مواجهة وعينا السائد فى اليقظة . وأكتفى هنا بعرض جدول للمقارنة . (انظر الجدول رقم [١]) .

٤ - الحلم والإبداع الروائى :

٤ - ١ فن القص وطور البسط :

إذا كان الحلم إبداعا مكثفا فى جزء من ثانية إلى بضع ثوان ، ثم كان الشعر إبداعا أرقى (مازال مكثفا) فى بعد زمنى أطول ، فإن القص قد يضيف رؤية على مساحة أطول أو (و) أعْرَض ، ولكن يبدو أن المسألة فى الرواية - للمقارنة - هى أعقد وأبعد ، وبخاصة إذا حاولنا تطبيق فكرة أن فعل الإبداع المكثف إنما يتم فى طور البسط ، وهو الأقصر فى دورة النبض الحيوى . على أن ثمة ما يشير إلى مدخل مناسب لتطبيق بعض فرضنا بعد تحويره إلى ما تفرضه علينا المفارقة . يقول إدوار الخراط :

« الزمن الفعلى لفعل الكتابة نفسه ساعات قلائل متصلة ، فى الغالب ، اتصالا لا ينقطع ، وبحدة ، وتحت ضغط ، وفى حالة من التوهج تجعل الزمن غير محسوب ، أما عملية الكتابة بمعنى آخر ، أى عملية التخلق ، والاحتشاد ،والاستعداد ، والتشكل ، إذا شئت ، فقد تستغرق سنوات طوالا . . »[٣٩]

ولنا هنا وقفة طويلة ؛ فبرغم أن الحديث كان عن القصة القصيرة ، فإن تعبير « تجعل الزمن غير محسوب » لابد أن يفتح لنا باب عَدّ الزمن الإبداعى غير قابل للقياس العادى ؛ فالزمن هنا « حالة وعى خاص » وليس وقتا ؛ إذ يبدو أن الروائى يستحث البسط فى وعى فائق ، بطريقة أكثر سلاسة وانسياقا ، لكنها هى هى « اللحظة » . ولا ينبغى أن نتصور أنه : مادامت كتابة الرواية تستغرق وقتا طويلا فهى كذلك . لا ، بل إنها - دائماً - لحظة ، كما أنها - فعلا - بسط ، لكنها لحظة ممتدة ، مُوَلِّدَة ، متفرعة ، مستثيرة ؛ ذلك أن استمرار استثارة البسط (هذه اللحظة) إنما يتولد من واقع ناتج فعل الإبداع ذاته ، أى أن الفكرة (المعلومة) إذ تجذب خيط السرد فينشط التحريك إنما ترتد لِتُوَسِّعَ دوائر التوليد المتلاحقة ، فينسج منها المبدع ضفائر سرده بتوجُّه عام لا يحدده - ظاهرا - إلا إطار مبدئى ليست له حدود ثابتة أو مُحكمة . وتظل الحركة بين السريان والإثارة العائدة ذهابا وعودة ، حتى يكتمل العمل دون التزام بالإطار المبدئى ، لكنه دائماً يدور حول تَوَجُّهٍ مِحْوَرِيٍّ أساسى (عادة لا يكون ظاهرا منذ البداية) . وطوال هذه الرحلة يظل الزمن الإبداعى هو وساد الوعى الفائق المرتبط بحالة بَسْط أصبحت - فى الرواية أكثر بكثير من الشعر - تحت تحكم شبه إرادى ، حيث يستدعيها - يستحِثُها - كلما جلس إلى عمله من جديد ، وكأنها « ذات اللحظة » من حيث النوع مهما أشارت عقارب ساعة الزمن العادى . وبأسلوب آخر فالرواية غير الشعر من حيث طول النفس ، وتضافر الأحداث ، وتسلسلها ؛ وهى كالشعر من حيث إنها بسط فاستيعاب مسئول . وكلاهما ولاف يتخلق من مادة حية مستثارة حقيقة وفعلا (لا من نسج الخيال الوصى ، إلا فى العمل الضعيف وهذا لا يعنينا فى دراستنا هذه) .

وهنا لابد أن نشير إلى أن القصة القصيرة ، والرواية الطويلة ، ليس بينهما فرق فى النوع ، وإنما فى المساحة ؛ فـ « القصة القصيرة كلية كثيفة كأطول الملاحم »[٤٠] - حيث إن كلا منها يمثل شكلا ممتدا من

استيعاب تنشيط البسط الحيوى على مدى زمنى أرحب ، أو قل على مساحة وعى أشمل .

ثم نقف ثانية عند قول « الخراط » - « إن عملية الخلق ، والاحتشاد ، والاستعداد ، والتشكل ، قدتستغرق سنوات طويلة » ، فننبه إلى استعماله أسلوب الترجيح لا الجزم (قد) ، فنشك فى رؤية العمل بعد تمامه وكأنه كان جاهزاً « هناك » ، أو كأنه كان « دائماً » هناك ، فهذا قد يشبه ـ إلى حد ما ـ ظاهرة : سَبْق التوقيت ، التى نقابلها فى بعض الممارسة الإكلينيكية[41] . على أن هذا القول ليس ادعاء لا أساس له ، بل إنه قد يكون مفيدا ـ أو لازما ـ أن يشعر المبدع بجذور منابع عمله ، لكننا لابد أن نُفَرِّق بين الاستعداد والاحتشاد من ناحية ، وبين التخلُّق والتشكل من الناحية الأخرى ؛ فأما أنها « كانت هناك » فهذا صحيح ، فقد كان ثمة استعداد واحتشاد فى طور الاستيعاب والاحتواء ، ثم يأتى التخلق والتشكل فيُوَلِّدان من المادة المُنَشَّطَة بالبَسْط المستثار ، ما هو إبداع مُحَدد المعالم . وهذا التصور الممتد فى الزمن الماضى إنما يبدو لازما نتيجة صعوبة تعاملنا مع وحدات الزمن الأصغر فالأصغر ، بوصفها قادرة على تخليق الولاف الإبداعى هكذا فجأة ، لتتبعها عمليتا الصياغة فالحبكة ، بالصورة الإبداعية القادرة على احتوائها . كما أنه يعلن ـ بشكل ما ـ العملية الإبداعية الصامتة المتواصلة فيما يوازى بعض ما ذهبنا إليه .

٤ - ٢ الواقعية « البيولوجية » ، والإبداع الحيوى :

نقطة أخرى مهمة ، بشأن فن القص وما يسمى بالواقعية ؛ فقد يكون مفيدا أن نؤكد هنا ما ذهبنا إليه سابقا من أن صور الحلم ليست أساسا نسج خيال ، ولا هى رد ما هو « مفاهيم » إلى ما هو « هلوسة » ، ولا هى تعيين نشط[42] لصياغة المفاهيم فيما هو مُجسد عيانى ماثل ، ولكنها واقع حى نابع من تنشيط فعلى لكيانات حية[43] . حقيقة أنها ليست مستقلة ذات حدود واضحة ، أو كيانا

الجدول رقم (١)

الحلم	الجنون	الإبداع (فى الشعر كمثال)
(١) تنشيط داخل .	تنشيط داخل .	تنشيط داخل
(٢) تفكيك وبسط مناوب (محدود المدّة ذاتىّ التوقف)	تفكيك وبسط منافس (مقتحم مجهول المدى)	تفكيك وبسط مقتحم / مناغم (معاً) (فى شوقٍ تطورى يتحدى)
(٣) الحلم بالقوّة . (البسط التلقائى الدورى)	مشروع الجنون (لا يوجد ما يسمى « الجنون بالقوة » إلا إحصائيًّا ، ولكن بالنسبة للفرد فيستحيل افتراض ذلك ؛ لأنه ما لم يظهر فى السلوك فهو « حلم بالقوة » ، « أو قصيدة بالقوة » . . من يدرى ؟)	القصيدة بالقَوة . (ولاف تمّ ، ولم يُعلن ، قد تظهر نتائجه فى غير مجال الإبداع المعلن إنتاجاً محددا ، وإنما فى مجال النمو الفردى ، أو حتى طفرة النوع .
(٤) الحلم « كما هو » (الحلم الفعل) [التقاط مادة البسط والتناثر كيفما اتفق ، مع أقلّ قدرٍ من التحوير = ربما بالتسجيل الفورى] .	ظهور التناثر فى السلوك والفكر ، مع بعض صواعق الداخل : المتباعدة عادةً ، مثل « الضلالات الأولية » Autoctonus Ideas	القصيدة المسَوَّدَةُ (أو الإبداع الفجّ) (أو الجرعة الأولى . . وقد تظلّ الأخيرة فى بعض الشعر) . =
= * « الكلمة » تقوم بدور ثانوى ، و « اللغة الصورة » (لا المصورة) هى الأصل .	* الكلمة منفصلة تقود : عشوائياً فى العادة .	* « الكلمة » مستقلة تتحدى وتتحاور وتتآلف جزئيًّا .
(٥) الحلم المحكى (مع بعض التدبيج والوصل)	الجنون المتماسك نسبيًّا مع بعض الضلالات الثانوية والانفعالات المناسبة للمحتوى الشاذ .	القصيدة المحبوكة . Elaboration « الإبداع المحكم » (المسودة تُخلَّق بالإحكام دون أن تتوارى) .
(٦) تفسير الحلم بواسطة الحالم (الدفاعى) أو حتى « التحليل النفسى » (تغطية الحلم الحقيقى) .	الضلالات الثانوية والإسقاط على العالم الخارجى والتبرير (تغطية التناثر المبدئى بنوع آخر من الجنون)	تشويه القصيدة بالوصاية الشكلية أو الالتزام القاهر .
(٧) قراءة الحلم « ما يسمى خطأ بتفسيره » (إعادة إبداعه) .	قراءة الجنون (تفهُّم لغته والنظر فى غائيته أكثر من أسبابه وأعراضه ، أما إعادة إبداعه فهو بالمواكبة العلاجية لتحويله إلى حلم أو إبداع	قراءة القصيدة (إكمال إبداعها ـ « لا الحكم عليها » ـ بحوار خلاّق) .

ثابتا ، أو مثولا دائما ، لكنها كيانات « واقعية » تُقَلْقَلُ فتتحرك ، فتتداخل ، فتتكثَّف ، فتتخلق . ويكون العمل الروائى واقعيا بقدر ما هو موضوعى ؛ ويكون كذلك بقدر عمق التجربة وثانوية دور « الخيال » (بالمعنى السلبى الذى شرحناه من قبل) ، لصالح عمل الولاف الإبداعى مباشرة من هذا الحشد الهائل الزاخر من عالم الواقع الداخلى (الذى هو هو الواقع الخارجى والتاريخ بشكل ما) (انظر هامش رقم ١٨) ولابد أن أذكر هنا بعدم التناسب الحتمى بين الواقعية البيولوجية (ودعنا نسمها كذلك) والأدب الملتزم (بالمعنى التقليدى المرتبط بإيديولوجية ظاهرة ، أو هدف معلن مسبقا) ؛ فالأولى تخليق من واقع حى (تمثل الخارج فى الداخل) والثانى أدب موجه من ظاهر شبه ثابت ، موصى عليه من وعى اليقظة ؛ الأولى توجه حول محور حركى مغامر ، والثانى جذب تعسفى فى اتجاه محدد .

٤ - ٣ المنطلق والموقف الدائرى (مرة أخرى) :

ثم ننتقل إلى بعض ما يوضح العلاقة بين « فن القص » و « الحلم » فنقتطف ما نأمل به أن نوفى بغرضين : الأول ؛ أن نؤكد ما ذهبنا إليه من أن الحلم إبداع ، حيث يستطيع الراوى الجيد أن يؤلف حلما فى السياق الروائى هو كنظام الأحلام المروية على مختلف مستوياتها . والثانى : أن نظهر ما فى بعض الفن الروائى من وجه شبه بإبداع الحلم كما شاع وصفه .

كما لا ينبغى أن ننسى أننا فى الموقف الدائرى نفسه ؛ إذ إننا حين نحاول أن نثبت أن الحلم إبداع كالرواية ، قد نثبت أيضا أن العكس صحيح .

ونبدأ مرة أخرى من « فرويد » إذ يقول :

«لقد عثرت بالصدفة فى رواية «جراديفا . ف . يتزن» ، على أحلام متعددة ، خلقها المؤلف خلقا ، ولكنها كانت مع ذلك صحيحة كل الصحة فى بنائها ، وأمكن تفسيرها ، كما لو كانت (أحلاما) تصدر عن أشخاص حقيقيين ، ولم تكن من بدع الخيال . وقد ذكر لى المؤلف ردا على سؤال من جانبى أنه لم يكن يعلم شيئا عن نظريتى فى الحلم . ولقد اتخذت من هذا التطابق بين مباحثى وخلق الكاتب شاهدا على صحة تحليلى للأحلام »(٤٤) .

ألا يدل هذا المقتطف نفسه على العكس تماما ؛ أى ما يطابق ما ذهبنا إليه حالا ؟ ألا يدل على أن الحلم ليس حلما بالمعنى التقليدى الشائع ، وإنما هو إبداع الشخص العادى ، بشكل تلقائى مكثف ، من وحى ما كان يتحرك داخله فى لحظة رصده ، فحكايته ، أو تسجيله ؟

وللإجابة عن ذلك سوف أقدم بعض الاستشهادات التى رأيتها مناسبة لتحقيق غرض هذا الجزء من الدراسة . وسأكتفى فى الانتقاء بالأعمال التى قمت بقراءتها كتابة (نقدا) ، ما نشر منها وما لم ينشر .

٤ - الرواية « كنظام » الحلم :

(أ) نبدأ بأفيال فتحى غانم ، بما هى نموذج للرواية التى وقعت على الحدود الفاصلة بين حالتين أو أكثر من مستويات الوعى ، وفى الدراسة التى عنونتها : « الموت .. الحلم .. الرؤية ، (القبر/ الرحم) »(٤٥)، قدمتها بوصفها عملا شديد التكثيف ، كثير التداخل ، مفرطا فى الاستطراد . ويقع هذا « القبر/الرحم » فى الطبقة الأعمق من « الوعى الفردى » و « الوعى الجمعى » على حد سواء ، حيث يسقط الزمان (بمعنى التتابع المسلسل) ، ويسقط المكان (بمعنى الحدود والمواصلات معا) ، فلا تبقى إلا كيانات متقابلة دائرية مغلقة ، تبحث فى سرية عن نقطة تَفَجُّر جديدة . وقد ردد الكاتب فى أكثر من موقع أن الأحداث تقع بين الصحوة والنوم : « فالكاتب يعلن فى مباشرة غير ضرورية نوع هذه الرواية ، وهو نوع من الرؤيا التى تفتح أبواب الخبرة الفردية المختزنة ، وتعيد التأليف بينها فى بنية جديدة »(٤٦) . ثم انظر إلى يوسف وهو يعلن مباشرة ما أوضحناه بشأن الحلم من أنه وظيفة معرفية :

« الخطر الحقيقى أنى مازلت أفكر . لقد جئت إلى هذا المكان لأتحرر من هذه الأفكار التى تتربص بى »(٤٧) .

إنه هرب من التفكير العادى إلى تفكير « آخر » ، غير أن هذه الرواية التى تواصلت بكل المقاييس المعروفة للحلم ، وبخاصة من حيث « التكثيف » و « فقدان الزمن » و « دائرية الحركة » ، كانت فائقة الحبكة ، حقيقة كانت خيوطها كثيرة ومتداخلة ، لكنها خيوط متينة ومتصلة ، بل شديدة الطول والتعقيد المنظم ، وهى بهذا الوصف الأخير تبتعد قليلا أو كثيرا عن مستوى الحلم الأعمق ، حيث إن الكاتب خفف جرعة ما هو حلم بنسج روايته فى نسيج منمنم متين ، حبك به التناثر ، وسَلْسَلَ الأحداث حتى كادت معالم الحلم تختفى .

(ب) فإذا انتقلنا إلى تجليات الغيطانى(٤٨) ، وهى عمل بين الرواية والسيرة الذاتية والشعر ، وجدنا أنفسنا صراحة فى جو الحلم ، حيث « النائم يرى مالا يراه اليقظان »(٤٩) ، وحيث التفكيك والانسلاخ يُعلَنان صراحة :

« .. ففصل رأسى عن جسدى .. فصرت أنظر إلى جثة نفسى .. »(٥٠) .

« أصبح لى ظلان بعد أن كان لى ظل واحد .... ، لكن بدت ذراعى غريبة عنى ، خاصة يدى »(٥١) .

« وأنا رأسى مقطوع بلا جسد ، لكننى رأيت جسدى يمضى أمامى ، أمام أبى .. يتصل برأس ليس هو رأسى .. وحن رأسى إلى جذعى ، ورقت هامتى لجذرى .. »(٥٢) .

وهنا نرى قدرة التحمل الإبداعى لمواجهة تفكيك فعلى لصورة الجسد (بل للجسد إذ هو كيان داخلى) ، مما لا يحدث إلا فى المراحل الأولى المقابلة لتنشيط الحلم . لكن المبدع الذى يتحمل مواجهة هذه المرحلة المبكرة ، فيستطيع أن يحتويها فى نسيج أكبر ، هو غير من يسارع بضمها ، أو رتقها بخيال مفكر لامبدع . على أن التجزىء كان أحد صور التفكيك المكررة ، لكن ثمة إعلان لنوع آخر من التفكيك حيث تتباعد الكيانات مستقلة :

« كأنى قسمت إلى عدة أشخاص يحركهم عقل واحد .. »(٥٣) .

وتبلغ درجة التكثيف أكثر ما تبلغ فى تعدد الكيانات الوالدية ، التى ظلت تحيط به وتباركه طوال التجليات ، بل إن وثوقه من دعم هذه الكيانات الوالدية هو الذى سمح له بالتجلى دون خوف ـ معوق ـ من شدة التناثر ، وكانت « الكيانات الوالدية » جماعا من الأب الفعلى

(والد بالدم) و « عبد الناصر » ، « وإبراهيم الرفاعى » و « محيى الدين بن عربى » ، ثم « الحسين » و « السيدة زينب » . . الخ .

وأخيرا فقد كان الزمن ، طوال أغلب التجليات ، هو الزمن المتجاور ، الذى أشرنا إليه ، وبالنص :

« فكيف الحال فى التجليات حيث تتجاور ، وتتضفر البدايات والنهايات . . » .

« . . عرفت وأنا أدنو من أبوابها أن الليل لا يلج النهار هنا ، وأن الأوقات لا تتغير كما عهدت ، وإنما تتجاور متتالية . . »[٥٤] .

وأحيانا يعلن دوران الزمن مباشرة :

« تدور الأيام فى الأسابيع ، والأسابيع فى الشهور . . »[٥٥] .

وتصبح الأماكن فى متناول المتجلى معا :

« فرحلت إلى عدة أماكن فى وقت واحد »[٥٦] .

ويستمر التكثيف الحلمى . وتستمر معالم الحلم وتشكيلاته طوال التجليات ، اللهم إلا حين يقترب الكاتب فى حماسة عالية الصوت من تحيزاته العقائدية ، فتغلب الخطابة ، ويتوارى الحلم كثيرا أو قليلا .

(جـ) وفى قراءة لعمل آخر : « ليل آخر » لنعيم عطية[٥٧] ، نواجه عالما داخليا صرفا : « لا شىء من الخارج ، كل شىء من الداخل ، لا شىء من الخارج »[٥٨] . والداخل هنا هو وعى العمق : « . . أغلب الظن أنى على عمق كبير من سطح الأرض . . »[٥٩] .

وهذه الرواية تعلن تفككا إثر محنة ، انهارت معها القشرة القرنية :

« . . فتوقف الزمن ، وأغلقت الدوائر ، فانطلق المحتوى . . »[٦٠] .

ويظهر فى هذه التجربة كيفية المواجهة بين الكيانات التى دب فيها النشاط ، والتى لم تتباعد ، تناثرا واغترابا ، وإنما تداخلت مواجهة فتكثيفا . ويظهر التكثيف فى هذا العمل بشكل خاص فى تداخل الضمائر[٦١] ، وكل هذا بعض من معالم الحلم بشكل أو بآخر .

(د) وتمثل « مائة عام من العزلة » (جابرييل جارثيا ماركيز)[٦٢] مزيجا متوازنا من قوانين الحلم وقوانين اليقظة ، يتمثل ذلك مثلا فى حضور الموتى ، وإحيائهم ، فى مقابل وقائع الحرب والزواج المحددة ، كما يتمثل فيما أسماه س. سيجر « الزمن الحسابى » فى مقابل : زمن الذاكرة[٦٣] ؛ وهذا ما يقابل ما سبق أن أشرت إليه تحت اسمى « الزمن التتابعى » فى مقابل « الزمن الترابطى » .

ومن ناحية أخرى فإن الرواية تؤكد معنى الواقعية كما حددناه هنا (الواقعية البيولوجية) مثلا : أن الموتى (ملكيادس ، أو بروديسنو أجويلار) أحياء ؛ فوجودهم بوصفهم معلومات فى المخ هو كيان قابل للتنشيط ، فهو « حقيقة بيولوجية (ليس ذكرى تجريدية) تظهر فى «الحلم » ، والإبداع الروائى ، بنفس الوضوح والمباشرة»[٦٤] . كذلك فإن اعتبار الأشياء عوالم حية ، هو أيضا من القبيل نفسه . لكنى أقتطف هنا مقطعا مهما يعلن قدرة الكاتب على تعرف المخ ، من داخل ، بشكل عيانى مباشر ؛ الأمر الذى يحدث فى عمق الحلم دون حكايته عادة . وقد أسقطه جارثيا ، محتوى ووظيفة ، إلى الخارج ، مجسدا فى الواقع ، وذلك حين أصاب القرية وباء الأرق ، وما ترتب عليه من مضاعفات فقدان الذاكرة ، وتعليق لافتات للتعرف . . الخ

فكان كمن يسير فى كواليس المخ بما فيها من كيانات حية متحركة :

« وأخذوا يرون فى هذه الهلوسة ، وضوح الرؤية المخيف للصور التى تكوّن أحلامهم . . . بل أخذ كل منهم يرى صور أحلام الآخرين حتى لكأن البيت امتلأ بالزوار . . »[٦٥] .

وإن من يراجع ما ذهبنا إليه فى الحلم لابد أن يستلهم ما ينبغى .

(هـ) ثم نطرق باب نجيب محفوظ فنراه وقد تجول فى طول إبداعه وعرضه ، بما هو حلم ، وفيما هو حلم ، على كل مستوى ، من : القصة الحلم ، إلى اللقطة الحلم ، إلى الحلم فى القصة ، إلى الحلم التنبؤى ، إلى الحلم الأضغاث ، مما يحتاج إلى دراسة مستقلة . وقد يكون مناسبا أن أقتطف من قراءة مجموعته : « رأيت فيما يرى النائم »[٦٦] ، أن « الحلم ليس وجوداً سلبيا ، كما أنه ليس نفيا للوجود ، لكنه وجود آخر ، وجود مناوب ؛ فالإنسان ليس هو ما يعى ، وإنما هو ما يتكامل بتوليفه من مستويات بعضها فى « مركز وعى اليقظة » ، وبعضها على هوامش اليقظة ، والبعض منها فى وعى الحلم ، والبعض الآخر فى وعى النوم (بلا حلم) » .

ونجيب محفوظ يعلمنا من خلال حدسه الفنى وقدرته الروائية أن الحلم هو وجود كامل فى ذاته ، قائم بذاته ، غير رمزى بالضرورة ، بل هو أيضا رؤية ورؤى عيانية مباشرة . . [٦٧] . على أننا نبهنا إلى أن المعول ليس هو استعمال نجيب محفوظ لكلمة حلم أو واقع ، بل لعل العكس يكون هو الصحيح أحيانا ؛ ففى « الليلة المباركة » تمضى أحداث الحلم فى الواقع بعد إعلان « حلم » ليس بحلم (تركيبيا) وإنما هو نبوءة ، أو أمل عادى : « بأن هدية ستسدى إلى صاحب الحظ السعيد » . وهذا وحده لا يحتاج إلى أن يكون حلما ، أصلا ، حتى لو حدث فيما يسمى أو يُتصور على أنه « حلم » . أما الواقع الذى جرت فيه الأحداث ــ بعد إعلان النبوءة (لا الحلم) ــ فهو الحلم الحقيقى ، حيث مضت الأحداث فى جَوٍّ لا يعرف التحاور باللفظ العام والكلام المألوف ، وإنما يمارس التناجى فى « الباطن » والحوار بالنظرات . وتمضى القصة كلها فى نقلات سريعة أقرب إلى الصور منها إلى السرد اللفظى ، أو التسلسل المنطقى ، وهى لغة الحلم الغالبة ، حيث الحلم صور وحضور عيانى متلاحق مكثف قبل أن يكون رمزا ودلالة . ثم إن حدس نجيب محفوظ قد استطاع ، بشكل فائق ، اقتحام التركيب البشرى بنشاطه المتناوب ، وإسقاطاته المجسمة ، لينسج من هذا وذاك رؤية قصصية لها وظيفتها التحريكية الكشفية ، قبل مستواها الرمزى وبعده . ولنفس الغرض تقول الدراسة :

« إن نجيب محفوظ قد اقتحم فى هذا العمل مستويات الوعى الأخرى حتى تبينت له معالمها « كما هى » ، لا كما تشير إليه أو تدل عليه فقط . . . »[٦٨] .

وحين نواجه العمل الذى أعلن أنه « رأيت فيما يرى النائم » فإننا نجده قد أخذ شكل الحلم ، ولكن التسلسل دار حول محور غائى مَرْكزى قام بتوظيف شكل الحلم لغاية محددة : « رحلة الحياة »[٦٩] .

على أن ثمة ظاهرة أخرى تستوجب الإشارة إليها ، وهى ما يمكن أن أشير إليه بوصفه بعض نتاج الحلم بالقوة أساسا ؛ فقد أتقن محفوظ لعبة « النقلات النوعية » المتغيرة الاتجاه والمفاجئة ، بلا تمهيد منطقى

كاف : « وتلاحظ هذه النقلات عند نجيب محفوظ فى شكل إعلان تغير نوع الإدراك »[٧٠] ، أو فى « شكل تحول نوعى فى الموقف والسلوك إثر نوم خاص ، أو حلم معين » . وأهمية هذه الملاحظة هنا هو ارتباطها بما ذهبنا إليه من أثر الحلم بالقوة (أو القصيدة بالقوة) على مسار تطور الفرد فى تاريخه الشخصى .

٤ - ٥ الحلم فى الرواية :

فى الحرافيش مثلا ، جعل محفوظ الحلم علامة على الطريق تعلن عادة تغيير الاتجاه ؛ فمنذ أن حوّل ــ فى الحلم ــ الشيخ « عفرة زيدان » طريق عاشور الناجى « من القبر » إلى « القبو »[٧١] وما سبق ذلك من إرهاصات : « ها هو مخلوق جديد يولد مكللا بالطموح الأعمى والجنون والندم » ، ثم ما لحقه من تغير أُعلِنَ بمزيج من أفراح الطفولة ، والتوليف بين الهزيمة والنصر : « - وسرعان ما استنام إلى الهزيمة جذلان بإحساس الظفر » . منذ ذلك الحين والحلم فى الحرافيش علامة مُفْتَرَقية ، أو تنبؤية ، لا أكثر ؛ فهو لا يظهر أبداً فى التركيب الحُلمى السالف الذكر . ونجد الاستعمال نفسه فى « حلم وحيد » بأمه ؛ فهو حلْم مُرَتّب منطقى واعد ، وبعده مباشرة استيقظ وحيد[٧٢] : « وجد نفسه مفعما بإلهام ، أذعنت له القوة والتفاؤل والنصر » . أما حلم جلال صاحب الجلالة ، فقد استعمل فيه محفوظ مثيرا دالا من البيئة ، لكن المثير كان ذا دلالة هي عكس ما رآه فى الحلم ؛ إذ حلم جلال : « بأن والده يغنى بطريقته الهمجية الساخرة فى ساحة التكية . . فاستيقظ ثقيل القلب فتبين أنه إنما استيقظ على صوت يدوى فى الخارج . . صوت فى جوف الليل يعلن صعود روح إلى مستقرها »[٧٣] . تموت حبيبته (/خطيبته/أمله/نقاؤه/طفولته) (بعد أمه) . وفى الواقع ــ لا فى الحلم ــ يتكثف رأس أمه المهشم على وجه الفقيدة الحبيبة مع نزول الصاعقة ــ تغيّر كيفى حاد : « شعر جلال بأن كائنا خرافيا يحل فى جسده ، أنه يملك حواس جديدة . . »[٧٤] .

وتنتهى الرواية بحلم شديد البساطة واضح الدلالة ، حين يحلم عاشور الناجى الأخير بعاشور الناجى الأول ، ويسلمه المسئولية : « بيدى أم بيدك ؟» فيجيب الأصغر « ــ بيدى »[٧٥] ، ويستيقظ ليحقق الحلم ، وتنتهي الحكاية !!

٤ - ٦ وبعد

نستطيع أن نستخلص ، من هذه الرحلة السريعة عبر عدد محدود من الأعمال التى استوْعبت الحلم ، أو استعملت الحلم ، أن الحلم الذى يطلق عليه اسم حلم ، قد لا يكون كذلك ، وإنما يكون من أسطح خبرات الخيال شبه اليقظ ، وأن الحلم الحقيقى الأعمق فى مواجهة التنشيط الحيوى مباشرة هو الذى قد تجده فى السياق الروائى مباشرة لبعض فن القص ؛ تجده بمعالم الحلم دون إعلان أو تبصير . على أن الروائى الذى يغامر باختراق وعيه يقظا ليكون راويا وليس شاعرا ، عليه جهد مضاعف لاحتمال هذا الكم الهائل من التحريك واحتوائه على مدى زمنى ممتد .

٥ - قراءة الحلم وقراءة النص الأدبى :

٥ - ١ الخطوط العامة لمحاولات تفسير الأحلام :

إذا صحَّتْ هذه المقارنات ــ قليلا أو كثيرا ــ بين الحلم والشعر والرواية ، إبداعا ، فإنه يحق لنا أن نأمل فى عقد مقارنة بين تفسير الحلم والنقد الأدبى . وبصفة مبدئية ، فإن شكًّا متزايداً بدأ يظهر بوضوح فى إمكان تفسير الحلم أصلا . ولعل مثل ذلك حادث فى النقد ، إذا استعملنا كلمة « تفسير » (بدلاً من كلمة نقد أو قراءة) .

ولعلنا أيضا فى حاجة إلى استعادة لمحة سريعة عن أساليب التفسير المتاحة حتى الآن ، مما سبقت الإشارة إليه ، خصوصا فى مقارنة الاتجاه الفرويدى بإتجاه مدرسة يونج[٧٦] ؛ فقد ذهب فرويد ــ كما ذكرنا ــ إلى التفرقة بين حلم ظاهر ، وحلم باطن ، لكنها لم تكن تفرقة على مستوى البنية التحتية والمظهر المعلن ، بل على مستوى المحتوى الخفى ومحاولات التمويه ؛ فجاء تفسيره ليؤكد نظريته باحثا عن أسباب الحلم ، موَظِّفاً بعضه فى الحفاظ على النوم ، مع إهمال نسبى لوظيفته المعرفية ، لصالح وظيفته الدفاعية[٧٧] . أما يونج ، فقد أخذ الحلم الظاهر بما هو ، وتحدث عن « الأنا اليقظ » و« الأنا الحالم » ، لتأكيد أن الكيان البشرى متعدد الوجود ، وليس أجزاء متفاعلة ، كما عامَلَ الحلم باعتباره كشفا وإضافة معرفية للتكامل .

وبناء على هذا وذاك ، فقد اتجه تفسير كل منهما إلى التعامل مع الحلم بما يؤكد نظريته . وقد أكد فرويد استعمال مادة الحلم وسيلة للتداعي الحر كأنها مثيرات لما بعدها ، ولكن يونج لا يرى أن هذه المثيرات من الحلم . . يمكن أن تثير تداعيات خاصة بالحلم دون غيره ؛ إذ إن قائمة الكلمات العامة فى اختبار تداعي الكلمات Word Associationقد تثير التداعيات نفسها التى توَصَّلَ فرويد بها إلى المركبات الكامنة فى الحالم . فأين ــ إذن ــ خصوصية مادة الحلم وتميزها ؟ لهذا فإن يونج لا يهتم بالوصول إلى ماهية المركبات (العقد الكامنة) فى هذا الشخص ، لكنه يريد أن يتعرف ما يفعله شخص بذاته بهذه المركبات التى هي جزء منه ؛ ومن ثم فهو يستعمل طريقة التكبير Amplification بحيث يركز الحالم فى استعادة الحلم وتداعيه حوله على صورة الحلم دون أن يبتعد كثيرا ، ويبدأ بالمستويات الأقرب ، فيهتم بالتكبير على المستوى الشخصى ، فالبيئى ، فالبدائى (الأنماط الأولية) . وبهذا يتعرف المفسر ما يمكن أن يضيف إلى معلوماته عن كلية وجود الحالم (لا مجرّد الشخص / القناع) وليس عن العقد المكبوتة فحسب ؛ وهو يهتم بأن يسمع الحلم يقول له ما يفيد فى « التوجه إلى . . » أكثر من أن يبحث في « ماذا أثار الحلم » ، وذلك لإدراك إمكانات إبداع الحالم ذاته على طريق النمو ، وماهية إعاقته ومداها ؛ أى أنه يرجح « السببية الغائية إلى السببية الحتمية » .

نستطيع أن نخلص من هذه الخطوط العامة إلى القول إن كلاًّ من فرويد ويونج قد اجتهد بطريقته ، لكن فرويد حاول أن يكون عالما أكثر (وبنائيا كما قيل فيما بعد) فأعلن التزاما ، وحدد منهجا ، وزعم تعميما . والواقع أنه أفاد كثيرا بهذا ، إلا أنه لم يخرج كثيرا عن دائرة ذاته الشخصية (لا الموضوعية) ، أو عن دائرة نظريته ، فى حين أن يونج قد أكد العامل الشخصى فى التفسير بالمعنى الإبداعى الفنى . حقيقة أنه ــ أيضا ــ أوصى بمنهج ووضع خطوطا عريضة للتفسير ، إلا أنه أكد طوال الوقت ضرورة مرونة الحركة ، وعدم الالتزام بحرفية المنهج ، وفى الوقت نفسه بعدم الخروج عن الحلم إلى الحالم ، إلا فى مرحلة تالية للتفسير .

ومهما كان الاختلاف بين فرويد ويونج ، فإن كلا منهما فى النهاية إنما

يقرأ الحلم لا يفسره ، وأعنى بذلك أنه يتخذ من الحلم مادة مثيرة لعقله المبدع هو ، ويتفاعل معها بما هو ، وليس فقط بما يعرف من نظريات . وهنا لابد أن نتذكر أن الإبداع فى القراءة ، مثل الإبداع بعامة ، هو موقف دقيق بين الحرية والالتزام ؛ فالحرية وحدها تجعل جرعة الشخصنة (الذاتية الإسقاطية ، لا الموضوعية) كبيرة ، بحيث يمكن أن نقول : إنه إذا زادت جرعة الشخصنة هذه ، لم يعد الحلم سوى نقطة حبر مفلطحة (مثل نقطة رورشاخ) ، أما إذا زادت جرعة الالتزام بقواعد بذاتها ، فإن تفسير الحلم يكون أشبه بحل لغز من ألغاز الشطرنج . وكلا السبيلين ، إذا ، ليس إبداعا (دون أن ننكر أن الأول لعب حر ، والثانى ذكاء حاسب) .

وقبل أن أواصل المناقشة للوصول إلى ما أتصوره فى تفسير الحلم ، فإنه يجدر أن أقفز قفزة كبيرة إلى بعض ما وصلت إليه محاولات عَلْمَنة قراءة الحلم ، فأختار طريقة واحدة ، أسماها صاحبها فولكس Foulkes : « نظام تسجيل للبنية الكامنة «SSLS[٧٨] ، وواضع النظام هو من رواد البحث فى مجال النفسفسيولوجي فى الأحلام ، وقد انطلق من فرويد ـ كالعادة ـ ليوفق بينه ـ بشكل ما ـ وبين معطيات « علم نفس الأنا » وبنيوية ليفى شتراوس ، وبياجيه ، ولغوية تشومسكى ، والأبحاث النفسلغوية ، وكذلك علم النفس المعرفى الحديث ، دون إغفال علم النفس السوفيتى ، وكذلك عطاء علم النفس العصبى . وقد تمكن من أن يؤلف بين تفسير أحلام فرويد والبنيوية اللغوية لـ « تشومسكى » ؛ فأظهر أن العلاقات بين تصاوير الحلم هي مقابلة لوحدات الجمل فى التحليل اللغوى ، كما قدم نموذجا حسابيا لإخراج الحلم (كما وصفه فرويد) مستعملا نظرية « الدوغراف » ، وبذا أصبحت دراسة الحلم ممكنة ، بطريقة منظمة ، محكمة تماما .

وبدون الدخول فى تفصيلات فقد رفضتُ المحاولة من حيث المبدأ[٧٩] ، اللهم إلا بوصفها عاملاً مساعدا للقراءة المنظمة ، لا تفسيراً ، ولا إبداعاً .

على أن ثمة طريقة أخرى على أقصى الجانب الآخر ، تستعمل فى العلاج الجمعى ، حيث تؤخذ مادة الحلم (حلم فرد من أفراد المجموعة) يحكيه فى المجموعة ، أو يتذكره ، أو يستدعيه المعالج . . الخ) لتُمسْرح فى نوع من أنواع التمثيلية النفسية (السيكودراما) . وهنا تتجسد الصور ، وتتبادل الأدوار ، ولا يكتفى بما حدث فى الحلم ، بل يكمله الممثلون (المرضى والمعالجون) تلقائيا (بلا نص مسبق طبعا) . ويقوم المعالج بما يشبه دور المخرج ، وكأن الحلم يعاد إبداعه ، أو يكمل إبداعه ، بواسطة صاحبه أساسا ، والمعالج ، وبقية أفراد المجموعة العلاجية . ومن أهم ما أفادنى فى أثناء الممارسة عملية « تبادل الأدوار » ، بأن يلعب الممثل (المريض والمعالج) الدور الذى كان يلعبه الآخر ، حالا . وقد تنتهى هذه الدراما دون تفسير (وهذا ما يحدث عادة فى طريقتى) ، وقد تفسر بعض أجزائها ، بواسطة الحالم أو المرضى الآخرين ، وبدرجة أقل بواسطة المعالج . وأثناء هذه الخبرة لا يتعرف المريض بالضرورة الحلم ، وإنما يتعرف نفسه ، والناسَ ، من منطلق الحلم . وكذلك الطبيب المواكب . وهذه القراءة المجسدة المتحركة للحلم تعد تأكيداً لما أحاول توضيحه طوال الوقت ، من أننا لا ننظر فى الحلم ، وإنما ننطلق منه ، وبه ؛

وهذا ما أسميته : القراءة المبدعة للحلم (لاحظ استعمالات كلمة « قراءة ») .

وقد حاول بعضُ الباحثين ، بدءاً من يونج ، أن يجعلوا الحالم يرسم حلمه ، ثم يبدأ التداعى ، والإسقاط ، فالتفسير ، على نحو يؤكد أن الحلم هو ـ بشكل ما ـ مثير جيد لعمليات إبداعية متتالية .

٥ - ٢ الحلم يُقرأ (إبداعا) ، ولا يُحَلّ (لغزا) :

ثم أمضى فى تقديم رؤيتى لماهية قراءة الحلم ، بوصفها إبداعا قائما بذاته ، تاركا أمر توظيف هذه المحاولة فى خدمة هذا الفن ، بحسب موقف كل مجتهد من مفهوم الخبرة التفسيرية ، بوصفها فنا متميزا ، لا علما تطبيقيا .

ومهما استعنا بأدوات مكبّرة (تكبير يونج) أو مكّملة (تداعي فرويد) أو حاسبة (نظام فولك) فستظل القراءة إما إبداعية ، وإما تقريرية (مع تدرج بين هذين القطبين يحمل كل النسب المحتملة) . والقراءة الإبداعية ليست هي القراءة الحرة بمعنى الذاتية الإسقاطية ، أو الانطباعية ، أو التذوقية . . . ، بل إنها قراءة تحتاج إلى أبجدية أرقى ، ووعي مغامر ، قادر على التفكك المسئول بفعل المادة المقروءة ، ثم استعادة التماسك بشكل جديد . وهكذا ، فإذا كان من مهمة مثل هذا القارىء أن يقول فيها قرأ قولاً ، فإنه إنما يصدر عن نتاج سلسلة تفاعل كل هذه العمليات الشديدة التعقيد . ويتوقف هذا النتاج أكثر ما يتوقف على « موضوعية ذات القارىء » .

وفى مقامنا هذا نستطيع أن نقول إنه : كما أن الحلم المحكى ليس هو هو ما حدث من تحريك وتنشيط بيولوجى إيقاعى منتظم ، وإنما هو فعل إبداع المُبدع فى المادة التى قُلْقِلَتْ ، كذلك فإن تفسير الحلم (قراءته) ليس سوى نتاج إعادة تنظيم مادة الحلم فى تضفّر ولافى ، مع ما أثارته فى نفس المفسر بكل ما تحمل من توجُّه معرفى ، وإطار مرجعى ، وخبرة ، وممارسة . وتكون ذات هذا القارىء (المفسر) مُمثِّلةً للموضوع ، بقدر نشاط التلقى المتعلق بكمّ واستيعاب المعلومات كافة وكيفه ، بما فى ذلك خبرات السابقين ، وكذا بقدر عمق طبيعة خبرة الممارسة الذاتية التى تحدد درجة تمثّل المُعطيات المتاحة ، وبالتالى فإن درجة هذا التمثيل « للموضوع » هي التى تحدد ما إذا كان التفسير (القراءة) إبداعا أصيلا أم أنه إسقاط ذاتى . وإذا ارتفعت ذات المفسر إلى هذه الدرجة الموضوعية حتى أصبحت هي أهم أدوات استيعاب الحركة الإبداعية المتمثلة فى الحلم (فالحالم) وقياسها ، أصبح التفسير المعطى هو « إبداع على إبداع » ، لا أكثر ولا أقل . ويكون الإبداع أكثر إبداعا كلما زاد عمقا ، واقترب من الجوهر ، وكان مثالا لما يمكن تعميمه ، مع الاختلافات الفردية الضرورية . وهنا يقفز اعتراض مهم يقول : إنه ـ بذلك ـ يستحيل أن يتفق مفسران ، حتى من مدرسة واحدة ، على تفسير حلم بذاته ، وأن تفسير الأحلام بذلك لا يكون علما أبدا . وأحسب أن هذا صحيح فى حدود تعريف العلم التجريبى تحت وهم أنه « لا شخصى » ، ولكنى أحسب أن هذا التعريف قد أخذ فى التوارى بشكل متزايد ودال . ومع ذلك ، ليكن !! وليكن تفسير الأحلام (قراءتها) فنا إبداعيا ، بشرط أن نؤكد حقيقة أن الإبداع الفنى والأدبى هو أحد روافد المعرفة ، الذى لا يقل عطاؤه عن عطاء ما هو علم (بالمعنى المحدود) إنارة وكشفا .

ولكن مثل هذا الإبداع الأصيل الذى يشمل فن قراءة الحلم ، وفن اللأم . . . الخ – لابد أن يتمتع بدرجةٍ فائقة من الموضوعية ، ليس بانفصاله عن ذات المبدع ، بل بمقدار ارتقاء ذات المبدع نفسها على مَدْرَج التكامل ، وبمقدار التزامها .

وما أريد أن أخلص إليه هنا هو أن فن قراءة الحلم (الذى كان يسمى تفسير الحلم) هو إبداع جديد يتوقف مدى صدقه على درجة أصالته وموضوعية المبدع (المفسر) التى هى هى درجة تطوره .

٥ - ٣ مستويات الحلم ومستويات القراءة :

إن قراءة الحلم بعامة – من واقع خبرتى وما ذهبت إليه تنظيرا هنا – يمكن أن تمر بعدة مراحل :

أولا : ينبغى أن نحدد نوع الحلم الذى نحن بصدده ؛ الأمر الذى يتناسب حتما مع مستوى إبداع الحلم ؛ فالأحلام يمكن تقسيمها بمدى عمقها ، ومدى تناثرها وتكثيفها ، أكثر مما يمكن ذلك بنوع محتواها ؛ فليس من الصواب أن نقرأ حلما رائقا مُسلسلا هو ليس بحلم أصلا ، أو حلما تنبؤيا مباشرا ، بالطريقة نفسها التى نقرأ بها حلما فجا متناثرا استطاع صاحبه أن يلقى به « هكذا » فى وساد وعيه ، ثم فى مواجهة وعينا . الأول يمكن أن يعد سردا سطحيا لا يحمل إلا أقل قدر من الإبداع ، ومن ثم لابد أن يُغفَل أو يُتناول بما يُناسبه من مباشرة وتبسيط . والثانى يحتاج إلى استيعاب مسئول فى إطار السماح بتناثر مقابل ، شبه إرادى ، فى محاولته أن يَلُم أطراف الحلم ، وأن يعيد تنسيقه بملء فجواته ، وتوليف أفكاره . وبين هذا وذاك قد نجد درجات متدرجة تحمل جرعة من هذا وذاك بنسب متفاوتة . وقد يساعد جزئيًا فى تحديد مستوى الحلم معرفة طريقة تسجيله ووقت تسجيله بالنسبة للحظة اليقظة ، حتى يمكن تحديد حالة الوعى ، ودرجة الذاكرة فالخيال فى تأليف المادة المعطاة .

ثانيا : تأتى بعد ذلك ضرورة معرفة مناسبة عن الحالم ، ليس فقط عن ظروف حلمه ، وملابساته ، ومثيراته البيئية (وكل ذلك يأتى من التداعي عادة فى تفسير فرويد) وإنما أيضا عن قدرته الإبداعية . وأعنى بالقدرة الإبداعية هنا ما يقدر عليه الحالم من « تحمل التناثر » ، ثم لَمه بشكل لا يضيعُ معالمه ؛ فالأحلام تقترب أو تبتعد عن الإبداع الأصيل تناسبا طرديا مع هذه القدرة ، وقد تكتشف هذه القدرة من الإلمام بمدى نشاط الحالم الإبداعى فى مجالات أخرى من مجالات الحياة ، وإن كانت هذه القدرة هنا ليست هى التى يمكن أن تكون مسئولة عن الإبداع الأدبى مثلا ، وإنما هي المسئولة حتما عن « توفير مادة الإبداع الأصيل » . وهذه القدرة متصلة اتصالا مباشرا بما يمكن أن أسميه : « مرونة الوجود وحوار المستويات » . ويظهر هذا بشكله الإيجابى فى وجود ذى حرارة متقلبة ، وقدرة على المراجعة ، فالدهشة ، وتحمل الغموض ، كما يظهر فى صورته السلبية فى تقلبات اندفاعية ، وتعامل ذاتى مع الواقع . . ، حتى المرض . وهذا وذاك يستطيعان أن يقولا من حدث بأقل قدر من الوصاية من جانب وعي اليقظة ، ومن ثم تكون مادة الحلم شعرا صعبا غامضا ؛ وذلك بعكس الحالم المصقول (ممن يسمى أحيانا قوى الشخصية – فى حالة السواء – ، أو المستتب حتى الجمود . . مما يندرج تحت بعض اضطرابات نمط الشخصية – فى حالة المرض) فهذا وذاك لا يحلمان « إلا بإذن » (إن حلما إطلاقا ، بمعنى وعيهما بحلمهما ، وحكايته) . ويظهر أثر الوصاية على أحلامهما – إذا ما حكياها : فى مَنْطقتها وسَلْسَلتها (ونسْيانها إذا تخطت الحدود) . وأحسب أن هذه التفرقة ممكنة من خلال استقراء تاريخ الحالم وموقفه العام فى مواضع مختلفة .

ثالثا : ثم يأتى تحديد ماهية قارىء الحلم (مفسره) من حيث أرضيته المعرفية والخبراتية وقدرته الإبداعية (بنفس التعريف الذى ذكرناه عن الحالم) . وتظهر هذه الأخيرة من موقفه الإبداعى العام (العلاجى ، والقراءاتى ، والإبداعى الإنتاجى) كما تظهر من موقفه الخاص من أحلامه (أحلام المفسر المعالج : لا الحالم) بوجه خاص ، من أول انتقاء ما يتذكر منها ليحكى أو يسجل دون غيرها ، إلى شجاعته فى سردها ، إلى محاولته تفسيرها . وتجرى أسس التفرقة فى اتجاه ما ذكرناه حالا بشأن الحالم .

رابعا : يتدخل نوع العلاقة بين الحالم وقارىء الحلم ومداها ؛ ويشمل ذلك متعدد القنوات اللفظية وغير اللفظية .

على أن توافر أكبر الفرص بالنسبة لكل من هذه العوامل لا يعنى – ولا يلزم أيضا – أن قراءة الحلم (تفسيره) أمر ممكن (أو أمر حتمي) . وقد اعترف فرويد نفسه أن ثمة أحلاما لا تفسر ، وتمادى فى ذلك يونج بشكل أكثر وضوحا وربما تعميما .

ومع ذلك فإن الأحلام التى لا تفسر ، يمكن أن تؤدى وظيفتها الإبداعية فى مسار نمو الشخصية بالذات ، بمجرد السرد وحسن التقبل ومحاولة الإبداع المقابل ، بالتلقى الجاد دون تفسير ، وقد يكون ذلك فى كثير من الحالات أفضل من « حشر الحلم فى نظرية بذاتها » ، أو تفتيته إلى ما ليس هو أصلا ، أو إهماله ليرتد ، أو يتسطح ، أو يُنفى .

خلاصة القول فى هذه الفقرة : أنه إذا كان الحلم إبداعا فتفسيره كذلك ، بل إن كلمة تفسير هذه لا تفيد عملية إبداعه ، وكما ذكرنا : نفضل عليها تعبير قراءة الحلم . على أن هذه القراءة تختلف باختلاف مستواه ، ووساد الوعي الذى التُقط فيه ، ذلك الوساد الذى سمح بحكايته ، وبالتالى حدَّد طبيعة نسيجه ومدى تناثره . . . الخ . كذلك تختلف قراءته المبدعة ، باختلاف مدى موضوعية القارىء ، وقدرته الإبداعية ، بالمقاييس نفسها التى نقيس بها مرونة الحالم وحركيته .

٥ - ٤ وظيفة قراءة الحلم (تفسيره) :

لابد من الإعلان ابتداء أن الاهتمام باستعمال الأحلام مدخلا إلى اللاشعور ، أو كما كان يسميها فرويد : الطريق الملكى للاشعور ، قد تضاءل كثيرا فى وقتنا هذا ؛ إما لترجيح أن هذا الطريق الملكى ليس إلا « متاهة بورتس Porteus Maze » وإما لغلبة العلاج الكيميائى والسلوكي لدرجة الإزاحة الكاملة . ولم يبق من استعمال الأحلام فى العلاج إلا جزء يسير يمارس فى بعض آثار التحليل النفسى ، وجزء آخر « يمثل » (يعاد إخراجه) فى العلاج الجماعى كما ذكرنا . ومهما ضؤلت الممارسة العلاجية التى تستفيد من محتوى الأحلام مع تضاؤل الإبداع فيما هو علاج ، فإن النظر فى توظيف هذه العملية فى الإبداع العلاجى يرتبط أشد الارتباط بهدف هذا المقال . وأستطيع أن أعدد أهم وظائف قراءة الحلم المبدعة (بكل صورها) كما أراها من واقع ممارستى : فهى تعلن درجة أرحب من القبول ، مما يتيح قدرا أكبر من الحركة نحو الداخل (أو بتعبير أفضل : نحو الجانب/ الجوانب ،

الأخرى) ، كما تسمح بأن يتحمل الحالم (والمعالج) بـوعي أدق ، مسئولية ما يجرى على الجانب الآخر . وهي تواصل عملية الإبداع التى بدأت بحكاية الحلم ، ثم ها هى تتواصل بقراءته (المشتركة) ، ثم بفن المواكبة العلاجية ، فضلا عن أنها تُقَرّب بين مستويات الوجود (مستويات المخ ، مستويات الوعى . . الخ) بحيث تُسهل رحلة التبادل ، ثم احتمالات التوليف ، مما يظهر فى تزايد الأحلام ، وتزايد القدرة على التقـاطها وحكـايتها[٨٠] . عـلى أن هذا كله لا يتـطلب بالضرورة تفسيرا للحلم ، بمعنى ترجمته إلى ما يشير إليه ، بل إن مثل هذا التفسير قد يعوّق تواصل الإبداع توجهاً إلى الولاف الأعلى .

على أن لقراءة الحلم دوراً فى بعض الأبحاث العلمية المتعلقة بعلم السيكوباثولوجى خاصة ، من منطلق فينومينولوجى إبداعى أيضا مما لا مجال لتفصيله هنا[٨١] .

٦ - قراءة النص الأدبى

٦ - ١ مقارنة عامة :

خطر ببالى عند هذا الجزء أن أكتفى بتوصية أن يقوم به أحد النقاد الأفاضل ، ممن يستطيع أن يلم بأوجه الشبه بين مناهج النقد وخطواته ووظيفته وجرعة الإبداع فيه (فى كل منهج من مناهجه) وبين مـا حاولته فى مجال أقرب إلى تخصصى (تفسير الحلم) . غير أنى تراجعت إلا قليلاً ــ حيث إن الهدف من هذه الدراسة أساسا كان هذه المقارنة . وعلى ذلك فسوف أحاول أن أقدم فى خطوط عريضة ، تتناسب مع شخص ليس من أهل الصناعة ، ولكنها فى حدود اجتهادى بوصفى قارئا ــ أحيانا ــ بحروف مكتوبة .

إذا كان الحلم ليس حلما بل إبداعا مُكثفا ، والتفسير ليس تفسيرا بل قراءة مبدعة ، فالنقد هو كذلك ، أو هو أولى بذلك ، ولنكتسب الشجاعة لنسمى كل الممارسات الأخرى المجتهدة والمحيطة بالنقد (أو المغيرة على النقد) : العلوم النقدية المساعدة ، ولكن لا ينبغى أبدا أن نتصور أنها هى هى النقد . وقد بلغ بى الأمر ــ وهذه مغالاة أعترف بها ــ أن تصورت أن النقد الذى يثبت فى نهايته مَرَاجع ما (بالأسلوب العلمى التقليدى ، الدفـاعى ، أو الاستعراضى) قـد تقل جـرعة الإبداع فيه ، ما دام النص الأصل ليس به مراجع دفاعية . فالنقد عندى ــ عليه أن يصل إلى مثل هذا التحرر . ولتوضيح ذلك خطر ببالى أن أرجع إلى ما عددته نقدا لعمل أصيل ، بعمل مماثل مواكب ، وكان هذا المثال عندى هو النموذج الأقصى لما أسميته إبداعا على إبداع (دون تعميم طبعا) ــ وذلك هو قصيدة « محمود محمد شاكر » : « القوس العذراء » على قصيدة الشماخ بن ضرار الغطفانى فى قوس عامر أخى الخضر[٨٢] ، ولكنى تراجعت خشية أن يدرج فيما هو نقد إبداعى كل المعالجات التى عولجت بها نصوص قديمة أو حديثة[٨٣] ولكن بأسلوب فنى جديد ، خاصة فى المسرح ، أو ما شابه ، وأغلبها محاولات أدنى إبداعيا من مَسْرحة الحلم فى العلاج الجمعى المتميز ، حيث لا وجود للنص الوصيّ أصلا . لذلك فإنى أحدد ما أعنيه بعد هذا التراجع فى قولى إن « النقد قراءة مبدعة » ، فى أنه أقرب إلى ما ذهبت إليه فى زعمى أن قراءة الحلم هي إبداع أساسا ؛ فكما نوهت أنه لا يصح أن نُسْتدرج إلى تفسير الحلم ، كذلك لا يصح أن نتعامل مع النص كـما لو كنا نفسره ، بخـاصة فيـما يتعلق بالمبالغة فى البحث عن أسبابه المتعلقة بالمُبدع (ظاهر شخصيته بالذات) ؛ فـإن كانت طـريقة فـرويد (مـع اعتراضنـا الجزئى عليهـا) تتعرف الحـالم من تداعياته ، فإننا لا نملك الوسيلة نفسها فى حالة النص الأدبى . وحتى محاولات المقابـلات التى يقوم بهـا البعض مع الكتـاب والشعراء فى تحقيقات الصحف بخاصة ، بل وبعض التسـاؤلات المنهجية الأعمق (الاستبارات العلمية) ، ينبغى أنْ تؤخـذ الإجابـات عنها بتحفظ شديد وتعميم محدود تماما . وأنا لا أرفض أن نرى الكاتب فى عمله ، ولكنى أنبه على أن الكاتب يرى نفسه ــ معنا ــ[٨٤] فى عمله أيضا ؛ فالكاتب الحق يُبدع ليتعرف كل شيء بما فى ذلك نفسه ، أو : وأول ذلك نفسه ؛ ذلـك أن عملية الإبـداع هى اكتشاف لعـالم الداخـل /الخارج . . وهذا العالم : هو الكاتب بما حوى ؛ وهو الواقع بما أوحى وطبع ، فى حالة حركة نشطة ، يؤلف بينها الكاتب بأداته المتاحة . فإذا كان لنا أن نستنتج شيئا عن الكاتب فنحن نستنتج عالمه المتكامل ، ومشروع ذاته حالة كونها تتشكل ، ولكننا لا نستنتج عُقَدَه (!) ، ومعالم سلوكه الظاهر . ويجرنا هذا إلى تذكر مخاطر ما يُسمّى بـالنقد النفسى (التحليل بخاصة)[٨٥] حيث مخاطره أخطر على النص الأدبى والمبدع ، من تفسير الأحلام الفرويدى ، الذى يساعده حتما التداعي الحر ، وإبداعية المفسر من أمثال فرويد ومن على شاكلته .

كذلك لا يجوز تفسير النص الأدبى ، بتحليله إلى مفرداته فحسب ، بما يقابل نظام فولكس (نظام تسجيل للبنية الكامنة)SSLS ، وقد قابلت مثل ذلك فى الدراسات النقدية التحليلية الملتزمة تحت أسماء مختلفة (صعبة عـلى مثل) ، ولكنى كنت أجدنى أبتعد عن النص الأدبى كلما وجدت نفسى أمام معادلات ، ورسوم بيـانية ، ورسـوم توضيحية[٨٦] تهددنى بأن عائدها على المبدعين قد ينتهى بنا إلى الإبداع الكمبيوترى ، ثم إنى فى حدود تعرفى المتواضع الظاهرة البشرية حالة كونها : حالة/مجنونة/مبدعة ، لا أملك إزاء هذه الـدراسات إلا الشكر والتأدب ، فى محاولة الاستفـادة من هذه العلوم المسـاعدة ، ولكن ليس على حساب النقـد الإبداعى ، وإنمـا دفعا لـه وإثراء ، لتحقيق ما يقابل ما ذهب اليه أساجيولى Assagioli[٨٧] ، مما أسماه الـولاف النفسى ، وهـو العمليـة العكسيـة ، والمكملة ، للتحليـل النفسى . وهذا أقرب إلى فكر يونج مرة أخرى ، حيث يكون الهدف من التحليل هو التكامل بما أعطى (أكثر من تسليك الطريق لما يمكن أن ينطلق) ليحقق الولاف المتجاوز ، والتفرد . ويونج يوظف قراءة الحلم لهذا الهدف نفسه ؛ كذلك فإن النقـد الإبداعى لا ينبغى أن يعطى للتحليل الإحصائى ، أو البيانى ، أو التخطيطى ، جرعة أكبر من توظيفه فى خدمة الإبداع المكمِّل له . أما إذا احتل التحليل (إلى المفردات والوحدات) كل السـاحة ، كأنه هو النقد ، فيسقع فيما وقع فيه تفسير الأحلام من منطق التحليل الفرويدى ، أو منطلق طريقة النظام التسجيل للبنية الكامنة SSLS .

معنى ذلك أننا نكرر ما قلناه فى قراءة الحلم من ضرورة التوازن بين جرعة حرية الإبداع فى إطار الالتزام الهادف ، ولكن الأمر سيرجع فى النهـاية إلى من هـو « قارىء النص » وموقفـه الإبـداعى ، ومـدى موضوعيته/الذاتية . وكل ما قيل فى المفسر للحلم يسرى على الناقد ، وعلى الباحث الفينومينولوجى بعامة .

٦ - ٢ مستويات الإبداع .

ولكن ، يا ترى هل يجدر بنا أن نقسم أنواع الإبداع إلى مستويات

كما فعلنا فى حالة الحلم ؟ لا أحسب أن مثل ذلك جائز بالمعنى المباشر ؛ لأن من حق الحلم أن يكون ليس حلما (بمعنى زيادة جرعة خيال اليقظة حتى التزييف) . ولكن الإبداع لا يسمى إبداعا إذا تسطح إلى هذه الدرجة ، حيث لا يستأهل النقد أصلا ، ولكن يظل للنص الأدبى مستويات تقابل درجات الحلم الأخرى . وإذا كان الإبداع لازما فى كل حال (إنشاءً ، ونقداً) فإن نوعه ، وعمقه ، ومخاطره ، لابد أن تختلف من مستوى إلى آخر ؛ فقراءة عمل مثل « المسيح يصلب من جديد » (كازانتساكس) لا يحتاج إلى هذه الجرعة الهائلة من الإبداع المواكب المسئول ، مثل قراءة « مائة عام من العزلة » ، ناهيك عن « عوليس » لجيمس جويس . كذلك فإن قراءة قصيدة لمحمود حسن إسماعيل لا تتم بالأداة الإبداعية نفسها التى تقرأ بها قصيدة لأنسى الحاج ، أو أحمد زرزور ، وهكذا .

على أن الإبداع النقدى وعمقه يتناسب تناسبا طرديا مع درجة الإبداع الإنشائى ؛ بمعنى أن القصيدة التى تتكشف فى حالة تشيد البنية الجديدة ، تتكشف بإذن قائلها وتحت مسئوليته ، وألمه ، ومغامرته ، قطعا تحتاج لنفس القدر من التفكك المقابل والمسئولية والألم ، ولكننا نلاحظ أيضا أن جرعة الإبداع القارىء قد تتناسب عكسيا مع جرعة الإبداع المنشىء فى بعض حالات الشعر خاصة ؛ إذ إن الجرعة المطلوبة من الإبداع الناقد فى مواجهة قصيدة مملاة ، هى والحلم الفج سواء ، أو هى أقرب إلى تناثر الجنون . . . لابد أن تكون جرعة هائلة تستطيع أن تعوِّض تناثر هذه الطلقة المبعثرة ، حيث يقوم بإبداعها القارىء ، والقارىء الناقد بوجه خاص . لذلك فعلى قارىء (ناقد/مبدع/شاعر) القصيدة الحديثة أن يحدد ولو تقريبيا درجة الأمانة فى الإملاء والأصالة فى التسجيل ، التى عاناها الشاعر المنشىء ، ثم هو (القارىء/الناقد) يقوم بباقى العمل ، وهذا الدور بالذات هو ما يقابل دور المعالج النفسى فى مواجهة التناثر الفصامى بالذات ؛ حيث ينبغى أن يبدأ من نقطة افتراض أن هذا المريض بكل تناثره « يقول شيئا خطيرا : غائبا ، وعائبا » فى الوقت نفسه ، وهذا المعالج مُطالب بعدم الإسراع فى ترجمة ذلك كله إلى أعراض ، أو إغفاله تماما تحت زعم أنه غير مفهوم ، وإنما عليه أن يحتمل المواجهة بما تُهَدِّد من تناثر مقابل ، وتنشيط مهدِّد ، ثم ولاف يشمل الاثنين معا كما ذكرنا . ولا أتمادى فى المقارنة حتى لا يُظن بى اتهام بعض الشعر بالجنون (وقد اعترضت على ذلك) ؛ إلا أنى أعلن أن الأولى أن يقف الناقد مسئولا أمام كل إنتاج ، ما دام قد اطمأن لدرجة الأصالة والعمق فيه . وبالرغم من أنى لا أدخل فى تفصيلات ما هو علاج ومرض فى هذه الدراسة ، فإنى أجد أن هذه النقطة بالذات تحتاج إلى توضيح ؛ فعندنا مرض آخر ليس جنونا ، لكنه انشقاق عُصابى ، أحيانا يقول فيه المريض كلاما متناثرا ، كاللغة الجديدة ، بحيث يشبه الفصام ، وقد يختلط الأمر على الطبيب أو المعالج المبتدىء ، ولكن بالفحص الأعمق من ذوى الخبرة يظهر أن هذا التناثر ظاهرى (برغم أنه ليس ادعاء شعوريا) وأن هذه اللغة مزيفة . ومثل هذا التناثر المزعوم ، لا يحتاج إلى تفكيكٍ مقابل ، أو إبداع لامّ لـلاثنين (للمعالج والمريض معا) . . الخ . أما فى حالة الفصام ، فالتناثر المرضى هو ما وصفنا ، والمستوى العلاجي المقابل هو ما بيَّنا (وأعتذر عن التمادى) .

غير أنى أحب أن أؤكد أن درجة الإبداع فى العمل الأدبى لا تقاس مباشرة على الإطلاق بدرجة الغموض والتناثر ؛ لأن ثمة إبداعا سهلا وخاصة فى مجال الرواية ، يحوى نبض التحول الجوهرى الذى جرى ويجرى ، بأداء سهل (ممتنع طبعا) ، فلا يعيبه وضوحه أبدا .

(لمن تدق الأجراس لـ « هيمنجواى » . . مثلا) .

٦ - ٣ النصّ العَصِىّ على النقد .

تأتى بعد ذلك المقابلة بالأحلام التى لا تُفسر ، وقد لا ينبغى أن تُفسر ، ومع ذلك فهى تُحرك ، وتقرب ، وتُثرى . الخ ، حتى إن كثيرا من تفسيرات مثل هذه الأحلام هو تشويه للغتها ، بترجمتها إلى مالا تعنى ؛ فلابد من الاعتراف بالمقابل بأن ثمة إبداعا لا ينبغى أن يُنقد (يفسر) ، وأن كثيرا من النقد مهما اختلفت المدارس قد يُشوِّه العمل ، وينقص من قدره ، وأحيانا ما يطفىء وهجه ، وخاصة أمام القارىء الساذج (إن صح التعبير) .

٦ - ٤ وظيفة القراءة المبدعة .

أخيرا ، إذا كنا قد انتهينا فى فقرة تفسير الحلم إلى وظيفة قراءته ، سواء أبدعت القراءة أم عجزت أمامه ، فإن علينا أن نقف كذلك أمام وظيفة النقد ؛ لأن المسألة النقدية ينبغى أن تتخطى مجرد التقويم — إلا للأعمال الرديئة — كما ينبغى أن تتخطى التحليل إلى الولاف المباشر ، كما أرى أن مثل هذا التقويم أو التحليل بكل أساليبه ومبرراته وقوته إنما ينبغى أن يُدرج تحت ما أسميته بالعلوم النقدية المساعدة . وحتى التذوق دون إبداع فإنه نشاط توازٍ مساعد لا أكثر ، ولكن لا هذا ولا ذاك ينبغى أن يعد نقدا بالمعنى الذى أقدمه هنا .

وأتصور أن وظيفة النقد بوصفه إبداعاً هو أساسا : مواكبة النص الأدبى . وأعنى بالمواكبة بعض ما أشرت إليه فى « المواكبة العلاجية » . وكما أن نتيجة المواكبة العلاجية هناك تكون (أعنى يجب أن تكون ، أو آمل أن تكون) إبداعا ؛ إبداع اثنين معا : المريض والمعالج ، فإن نتيجة مواكبة النص إبداعا لابد أن نتوقع منها نفس النتيجة ، بمعنى تحريك المبدع المنشىء إلى ما يَعِدُ به من خلال نصه[٨٨] ، وفى الوقت نفسه تحريك المبدع الناقد إلى مستوى أعمق ، وقدرة أكبر من التنشيط والاستيعاب ، بما فى ذلك أن يبدع مُنشِئا دون وصاية[٨٩] .

وخلاصة القول : إن النقد « الإبداع على إبداع » هو ليس غوصا إلى بنية تحتية مسئولة عن المفردات الفوقية الظاهرة فى العمل الأدبى (مثلما يغوص فرويد إلى الحلم الكامن ، أو يغوص نظام فولكس التسجيل إلى البنية الكامنة) ، وإنما هو — بعد الغوص أو بدونه — صعود بالنص الإبداعى إلى ما يجاوزه .

الهوامش

(١) « شخصى » بالمعنى الفينومينولوجى ، حين تقل جرعة الذاتية الإسقاطية ، لحساب استيعاب الموضوع فى وحدة « الذات/الموضوع » الكلية ، التى تفرز الخبرة بمقدار نجاحها فى التخلص من الشخصنة والإسقاط .

(٢) يحيى الرخاوى : (١٩٧٩) دراسة فى علم السيكوباثولوجى : ٦٩٨-٧٠٢ ، ٧٨٨-٧٩٠ ، ٧٨٣-٧٨٤ . القاهرة . جمعية الطب النفسى التطورى .

(٣) أعنى بكلمة « بيولوجى » طوال هذه الدراسة ، المعنى الأشمل للكلمة ، أى حيوى ، أى كل ما يتصل بما هو حياة ، بادئا بالتركيب الجزيئى ، فالخلوى ، حتى الوجود الواعى فى حالة الظاهرة البشرية ـ مارا بمختلف السلوك بداهة . وعلى هذا لابد من الانتباه إلى رفض معناها الضيق الذى شاع بسوء الاستعمال ليقصرها على معنى : كيميائى أو فسيولوجى . وهذا المعنى الشامل هنا ، هو الذى استعملته فى أغلب كتاباتى السابقة ؛ ويبدو هذا التحديد ضروريا وبخاصة فيما يتعلق بما أسميته فيما بعد « الواقعية البيولوجية » .

(٤) تتم عمليات التوازن الحيوى Homeostasis والتوازن العام فى إيقاع منتظم لا يتوقف ، مع اختلاف وحدة الزمن (حيث تتراوح من الميكروثانية فى تفاعلات الكيمياء الحيوية ، إلى المللثانية فى نشاط الإطلاق Firing النيورونى المنتظم ، إلى الثانية الكاملة فى دورة القلب ، إلى تسعين دقيقة فى نشاط النوم النقيضى ـ الحالم ـ إلى الدورة الليلنهارية (السركادية Circadian) ، يوما كاملا : نهارا وليلا واحدا ، إلى دورات النمو المتعاقبة فى حياة الفرد الواحد ، إلى دورات الطفرة فى تاريخ النوع كله) ـ وقد ثبت أن الإيقاعية الحيوية Biorhythm دورية منتظمة بالنسبة لنشاط المخ بالذات (الذى كان يبدو قبل ذلك : إما كمشتبك توصيلات ، أو مخزن معلومات) وذلك من أول الإطلاق النيورونى الدورى Periodical Neuronal Firing إلى الجهد الفاعل Action Potential لمحور الخلية العصبية المفردة ، إلى محصلة النشاط الكهربى للمخ ككل . وقد أوردت كل هذه التفاصيل لأن هذا البعد هو المحور الأساسى الذى تدور حوله الدراسة ، وهو المحور الذى بنيت عليه « النظرية التطورية الإيقاعية Evolutionary Rhythmic Theory لتفسير السلوك البشرى فى وحدة سيكوبيولوجية متصلة ـ فى الصحة (للمؤلف : محاضرات مختارة فى الطب النفسى ، تحت الطبع ـ) والمرض : (دراسة فى علم السيكوباثولوجى) .

ملاحظة :

(أستعمل لفظ « النمو » هنا بمعنى الزيادة والتخلق والتكثر والتغير النوعى طوال حياة الفرد ، ولا أفضل عليه لفظ الارتقاء كما يفعل البعض ؛ وبذلك لا يقتصر النمو على الزيادة الكمية أبدا) .

(٥) حتى المعلومات الموروثة من الأسرة أو من النوع ـ هى قابلة للقلقلة ؛ فمزيد من التمثيل (وأعنى بالتمثيل ما يقابل العملية الحيوية التى تقلب العناصر الأولية البسيطة إلى التركيب العضوى الحى المركب ـ جزءا لا يتجزأ منه ، أو ما يقابل الأيض البنائى Metabolism ، وبالنسبة للمعلومة فى المخ ، فإن الفرض المتضمن فى النظرية السالفة الذكر يعامل المعلومة مبدئيا كجسم غريب مدخل ، ثم يأخذ فى التمثيل مع كل نبضة حيوية ، بكل الصور) وهذا هو سر تواصل النمو ، وتغير النوع . وهذا البعد له علاقة بالأنماط الأولية Archetypes عند يونج Jung ، كما أن له علاقة بظاهرة « البصم » Imprinting (دليل الطالب الذكى (للكاتب) الجزء الأول (١٩٨٢) القاهرة ص ٩٤-٩٩ دار الغد للثقافة والنشر) .

(٦) أستعمل كلمة الوعى هنا بمعنى تركيبى محدد ؛ فهى تعنى : منظومة بنيوية وسادية ، متناغمة فى مستوى بذاته ، فتصبغ كل نشاط المخ وحركية محتوياته بصبغتها وقوانينها على كل مستوى بحسب طور النشاط العام ، وتبادل التنظيم ، وعلى ذلك فكلمة الوعى لا تشير بالضرورة إلى إدراك معرفى أو حسى فى حالة اليقظة ، فثمة « وعى النوم » و « وعى الحلم » و « وعى اليقظة » ـ ومن هذا المنطلق أنبه إلى رفضى للاستعمال الشائع لكلمات مثل اللاوعى ، واللاشعور (انظر دليل الطالب الذكى ـ الجزء الأول ص ٢٣٥-) .

(٧) ستتكرر كلمة « بسْط » طوال الدراسة ، فلابد أن يتضح معناها واستعمالاتها بشكل كاف ومحدد منذ البداية ، وأعنى بها الطور النشط فى دورة الإيقاعية الحيوية لحركية المخ ، وهو الطور الذى تُقَلْقَل فيه المعلومات المُدْخلة والسابقة التى لم يكتمل تمثيلها بوجه خاص ، وذلك بُغية استكمال تنظيمها وتناغمها واستقرارها حتى المواءمة الولافية والتمثيل ، وكأن نشاط المخ يتراوح بين طورين (آخذين حركة القلب كنموذج قياسى) طور التمدد Diastole حيث تكون العملية التحصيلية هى الغالبة (وهو ما يقابل طور ملء عضلة القلب بالدم) ثم طور الاندفاعة Systole ، وهو ما يقابل انقباض عضلة القلب لدفع الدم . ولكن إذا قبلنا مضطرين فكرة التمدد مَجازيًا فى نُوابية المخ ، فإن كلمة الاندفاعة لا تصلح حتى مجازا . لذلك استعملنا كلمة بسط Unfolding ، لتفيد التنشيط الدورى ، وفى الوقت نفسه تفيد فكرة الاستعادة ، حيث يستعيد نشاطُ ما أطوارَه السابقة بالترتيب نفسه ، ثم يضيف إليها مالم يكتمل فى الطور السابق . وهذا ما يفيده ماسمى بالقانون الحيوى Biogenic Law ، من حيث إن الأنتونجينيا (تاريخ تطور الفرد) تعيد الفيلوجينيا (تاريخ تطور النوع) ، ثم التطبيقات القياسية اللاحقة على وحدات أصغر فأصغر ، (الماكروجينيا ـ الميكروجينيا) ، وفى المرض حيث الاستعادة مُجهضة أو مُتفجرة . ويمكن الرجوع إلى هذا كله ، أو بعضه ، فى « دراسة لعلم السيكوباثولوجى » (١٩٧٩) فى أكثر من موضع (انظر الفهرس) ـ وأحسب أنه بغير الألفة مع هذه الألفاظ وتصور لمضمونها ولو تقريبيا قد يصعب تتبع تسلسل الفروض التى تقدمها هذه الدراسة .

(٨) انظر مثلا : يحيى عبد الدايم : تيار الوعى والرواية العربية المعاصرة ، « فصول » ، المجلد الثانى ، العدد الثانى ١٩٨٢ ص ١٥٨ ، ثم انظر تعبير أدونيس « إنه يرفع الواقع إلى مستوى الحلم » أو « فالأحداث التى تجرى فى هذا المسرح تشبه الأحداث التى تجرى فى الحلم » ، « وهى لذلك كأحداث الحلم » (ص ١٨٧) ثم « بل هو الحلم » ، « الحلم هو ذلك الزمن الآخر الذى يختلف عن الزمن » (ص ٢٠٢) « أدونيس زمن الشعر » ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٩ .

(٩) سيجموند فرويد : تفسير الأحلام . ترجمة مصطفى صفوان (١٩٨١) ، القاهرة ، دار المعارف .

(١٠) « . . . فإذا رويت أحلامى ، لم يكن مفر من أن أطلع نظرات الغرباء على أكثر مما كنت أود إطلاعهم عليه . . . . (ثم يضيف) . . ومما يلزم فى العادة كاتبا هو من رجال العلم وليس بشاعر » (تفسير الأحلام ـ الترجمة العربية ـ ص ٣١) . وهنا أُعلن أن عطاء فرويد شاعراً هو العطاء الذى بقى حقيقة وفعلا ، وأن بعض من يتصور أنه يُعلى من قدره إذ ينفى عنه هذه الصفة قد يكون ساترا فى الاتجاه العكسى تماما ، حتى لو استلهم هذا النفى من تأكيد فرويد نفسه .

(١١) التفرد ، هى الكلمة الشائعة ترجمة لمصطلح يونج Individuation ، ولابد أن أعلن أنى لا أرتاح لهذه الترجمة ، بل إن المفهوم الأصل عند يونج يحتاج إلى مناقشة ؛ ففى حين يتصور يونج أن نهاية مطاف الفرد هو أن يحقق ما يتميز به ـ تفرداً ـ فى عملية التكامل ، يبدو أن الرحلة تتخطى هذه الفردية إلى اللاتَمَيُّز الحتمى على مستوى الشخصية الفردية ، وهو أيضا ما يشير إليه يونج ضمنا برغم تأكيده دائما التفرد . وإلى أن نجد حلا فى ترجمة أصلح ، وجب التنبيه .

(١٢) فكرة علاقة الأحلام بالدورة البيولوجية قديمة تماماً قبل اكتشاف رسام المخ أصلا ، وقد نبه إليها فرويد حين ذكر أن فيلسوفاً شاباً هو « هـ. سفوبودا » حاول أن يستخدم فكرة الدورة البيولوجية التى اكتشفها فليس Fliess (صديق فرويد) . . وقال بأن المادة التى يتألف منها الحلم ينبغى تعليلها باجتماع جميع الذكريات التى تختتم إحدى الدورات البيولوجية . وبرغم بساطة الاقتراح فإن الفكرة لابد أن تُعْطَى حق السبق بعد الاكتشافات الحديثة . وقد استهان بها فرويد فى حينها ، بل خاف منها على الأحلام وعلى نظريته « . . ولو صحت آراؤه » (فرويد يقصد الفيلسوف

سفوبودا) لنفقت أهمية الأحلام سريعاً » ، بل إنه فرح حين تراجع عن الفكرة صاحبُها فقال : إنه (الفيلسوف) قد أرسل له رسالة يعلنه فيها أنه لم يعد يأخذ نظريته هذه مأخذ الجد (تفسير الأحلام فرويد ، الترجمة ص ١٢٥) . وأحسب أن مخاوف فرويد قد تحققت بشكل أو بآخر برغم كل شيء . وبمراجعة النظريات الأقدم التى أوردها فرويد وفندها يمكن أن نجد كثيراً منها قد عاد إلى الظهور بشكل يحفظ لها حق السبق ، مثل نظرية اليقظة الجزئية ، أو الاستيقاظ الفارقى (تفسير الأحلام ص ١٠٩ - ١١٠) وغيرها . ويهمنا هنا أن ننبه على أن تَرَاجُعَ صاحب النظرية التى لا تملك وسائل إثباتها فى حينها ، لا ينفى صحة النظرية ، وهذا ما ثبت فى كثير من الأحيان حتى فى أول عمل لفرويد الذى تنكر له وهو « المشروع » The Project .

(١٣) بمعنى أن الحلم يحدث ليستوعب المؤثر القادم من البيئة مباشرة ، والذى يهدد النائم بالاستيقاظ ، فيتخلق الحلم فوراً ليحتوى المنبه فى أقصوصة أو رؤ ية فلا يستيقظ النائم بفضل أنه يحلم ، وهذا قد يحدث فعلاً ، ولكنا نتحفظ على التفسير الفرويدى ، بمعنى أن حالة النشاط الحالم هى سابقة ولاحقة للمؤثر الخارجى الذى قد يثير ترابطات خاصة متعلقة بنوعه ، وكذلك بمعنى أن تأليف الحلم أثناء الاستيقاظ فى وجود هذا المؤثر لابد أن يحتويه فى مثل هذه الأحلام (انظر بعد) .

(١٤) انظر الجزء الأول ، وخاصة الفصل الأول والثانى من :
Foulkes, D. (1978), A Grammar of Dreams, New York Basic Books, Inc. (p 3-18)

انظر أيضاً « دارسة فى علم السيكوباثولوجى » وخاصة ص ٦٣٧ ، ٦٣٨ .

(١٥) من أهم ما يساعد فى فهم ما ترمى إليه هذه الدراسة هو تصور الوحدة الزمنية الأصغر وقدرتها على احتواء تأليفٍ مكثفٍ ، يبدو ممتداً عند روايته . ولتوضيح ذلك أورد ملاحظتين : الأولى حلم اقتطفه فرويد (حلم مورى ١٨٧٨) (تفسير الأحلام ص ٦٤ ، ٦٥) « . . كان مريضاً يلزم الفراش وإلى جواره أمه ، فرأى فيما رأى النائم أن الوقت حكم الإرهاب فى عهد الثورة (الفرنسية) ، وجعل يشهد بعض مناظر الموت المروعة ، ثم دعى للمثول أمام المحكمة ، وهناك رأى روبسبير ، ومارا ، وفوكييه ـ تانفيل وسائر الأبطال المفجعين لهذا العهد الرهيب ، وسأله هؤلاء الحساب . ثم بعد عدة من التفاصيل لم يعد يذكرها ، أدين وسيق إلى ساحة الإعدام ، يحيط به جمهور لا حصر له . وصعد مورى على المنصة وشده الجلاد إلى العارضة ، وانقلبت هذه ، وهوى نصل المقصلة ، وأحس مورى برأسه يفصل من جذعه ، فاستيقظ فى هيلة فإذا هو يتبين أن رأس السرير قد سقط ، فأصاب عموده الفقرى عند العنق ، مثلما يفعل نصل المقصلة حقيقة . والمهم هنا هو استيعاب عدم التناسب الظاهرى بين الحدث المسئول عن محتوى الحلم وبين القصة الممتدة كل هذا الزمن . والملاحظة الثانية من خبرات شخصية أورد إحداها كمثال : كنت أقود سيارتى ليلاً فى طريق مصر ـ اسكندرية الزراعى ، وقبل كوبرى قليوب العلوى بعشرات الأمتار رأيتنى وأنا أخطب فى جمع من الناس ، وأنادى أخاً لى ، وأتوعد بعض المارقين ، وأسمع أغنية سخيفة ثم أستيقظ فزعاً ـ لأنى كنت مازلت أقود السيارة ـ وأجد السيارة لا تزال تسير مستقيمة وبسرعة ، وأنظر إلى جارى الممتلىء يقظة فلا أجده قد لاحظ شيئاً ، وأعلم أنى حلمت كل هذه الأحداث فى جزء من الثانية ، أو أكثر قليلاً ، فأحكيها لجارى فلا يكاد يصدق . وقد أوردت هذا المثال الشخصى لتأكيد زمن الحلم المتناهى فى الصغر من ناحية ، وللإشارة إلى عدم ضرورة علاقة محتوى الحلم بالأحداث الخارجية من جهة أخرى . ويمكن ربط هذه الفكرة المزعجة (تناهى صغر لحظة الحلم/الإبداع) بمفاهيم كثيرة شائعة وصعبة الاستيعاب ، مثل مفهوم الميكروجينى (الذى اقتطفه أريتى من فرنر) ، و « لحظة » الإلهام ، وربما أصل مفهوم « الوثبة » فى إبداع الشعر . . الخ . مما لا مجال لتفصيله هنا .

(١٦) وضعت اختصارات عربية لطَوْرَىْ النوم ، أسوة بالاختصارات الإنجليزية ، وهى « نحعس » REM sleep اختصارا لـ « نوم حركة العين السريعة » ، « ند حعس » NREM sleep « النوم بدون حركة العين السريعة »
REM = Rapid Eye Movement & NREM = Non Rapid Eye Movement.

وسوف أستعمل هذه الاختصارات فى هذه الدراسة برغم عدم شيوعها بعد .

(١٧) يمكن لإدراك علاقة مستوى اليقظة بتأليف الحلم ، القيام بتسجيله بمختلف وسائل التسجيل الحديثة والقديمة فى أطوار مختلفة من عملية الاستيقاظ . وقد قمت بذلك على نفسى فى أثناء كتابة هذا المقال ، وحوَّرت بعد ذلك بحثاً جارياً أشرف عليه على الأحلام ، واستفدت أن التقطتُ بعض الأحلام المتعلقة بهذه الدراسة ، (أعنى بوسائل التسجيل ومستوياته : التسجيل الصوتى ـ (كاسيت) فور الاستيقاظ ، وإن أمكن فى أثناء الاستيقاظ ، وبخاصة إذا عاد الحالم إلى النوم ـ والتسجيل الفورى بالكتابة ، والتسجيل الفورى صوتيا عقب الاستيقاظ بفترة ما ، والتسجيل بالرواية لآخر ، ثم الاستعادة . . . الخ .

(١٨) لابد من توضيح كلمة « خيال » هنا كما تُستعمل فى هذه الدراسة ، فالشائع أن الخيال هو ضد الواقع (الظاهر خارجيا ، وعادة حسيا ملموسا) ، فى حين أن الواقع ـ وخاصة ما يتعلق بهذه الدراسة هو واقع الداخل كما هو واقع الخارج تماما ، بل لعل واقع الداخل هو أكثر مثولا وفاعلية من واقع الخارج من حيث إنه المادة المتاحة للإبداع ، وواقع هو واقع معقد لأنه ناتج تفاعل الواقع الخارجى ـ فى الداخل ـ مع التاريخ (الفردى والنوعى) وبذلك يصبح أكثر عمقا ، ومصداقية كذلك ، ويظل الخيال عملية عقلانية تجريدية منفصلة ـ نسبيا بشكل ما ـ عن كل من واقع الخارج والداخل معا ، وهى العملية التى يطغى فيها الرمز (بمعنى : « حل محل » ، لا « أشار إلى ») والتجريد على العيانى والتجسيد ، أى يطغى التفكير كوظيفة فى مقابل التوليف كمواجهة ، ويتم هذا التخيل فى حالة من الوعى أشبه بحالة الوعى اليقظ ، حتى وإن انشقت عنه ، فى مقابل الإبداع المُواجهى الذى يجرى فى وعى مختلف نوعيا ، ومشتملٍ على وعى اليقظة (فيما خلا إبداع الحلم) فيما أُطلق عليه هنا « الوعى الفائق » . وهذه (خيال) ثالث كلمة (بعد البيولوجى ، والبسط) أرى أنه لا يمكن تتبع هذه الدراسة دون تحديد مضمونها هكذا .

(١٩) Castaldo V. Shevrin H. (1968): Different Effects of an Auditory Stimulus as a Function of REM and NREM Sleep. Psychophysiology 5 : 219, (AFter Hall J)

(انظر هامش «٧٦»)

(٢٠) تستعمل كلمة « معرفة » فى اللغة العربية عدة استعمالات متداخلة ، لتفيد التفكير ، والإدراك ، ونظرية المعرفة Epistemology ، والمعنى المراد هنا Cognition الذى يشمل كل الوظائف الترابطية اللغوية الرمزية المنظمة . ولابد من احتمال هذه المرحلة حتى نتفق على ألفاظ أكثر تمييزا .

(٢١) يقابل « أريتى » Arieti بين قواعد منطق أرسطو ، ومنطق : فون دوماروس Von Daumerus وبخاصة فيما يتعلق بتفكير الفصامى ، ومراجعة التمسك بمنطق أرسطو حاليا هى مراجعة مشروعة وبالغة الدلالة
Arieti, S. (1974) Interpretation of Schizophrenia. New York, Basic Books, Inc. Publisher p. 229 - 298,299.

(٢٢) Arieti, S. (1976) Creativity. The Magic Synthesis. Basic Books, Inc. Publishers, New York, p. 12-13.

(٢٣) اقتطَفَ نفس المقتطف دافيد فولكس (هامش ١٤) ، ص ٤ ، وحين

رجعت إلى الأصل وجدت أن هذا الوصف قد خصّه دستويفسكى بـ « حالات المرض » (ترجمة سامى الدروبى ص ١٢٠ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠) فتبدأ الفقرة بـ « فى حالات المرض ، تتميز الأحلام . . . الخ ، وتنتهى الفقرة نفسها بأنه . . . . وهذه الأحلام ، أعنى الأحلام المرضية ، تخلف دائما ذكرى باقية . . . الخ » ، وقد أضفت ما تقدم وما تأخر فى المسودة ، ثم عدت فحذفتهما كما فعل فولكس ، ذلك لأن دقة وصف دستويفسكى لإبداع الحلم هو المراد هنا من المقتطف ، أما قصر ذلك على الأحلام المرضية فهذا مالا تؤيده الملاحظات التالية ، وبخاصة أن هذا هو جزء أساسى من مجال ملاحظاتى المهنية ، فاكتفيت بما أردتُ تأكيده ، ثم وضعت هذا الهامش للأمانة ، لعل للقارىء رأيا آخر .

(٢٤) يحيى الرخاوى (١٩٨١) الوحدة والتعدد فى الكيان البشرى ، الإنسان والتطور ، المجلد الثانى عدد ٤ (أكتوبر) ص ١٩-٣٣ .

(٢٥) كلمة « المعلومة » فى هذه الدراسة تعنى كل ما يصل إلى الوجود البشرى ــ المخ البشرى ــ من رسائل ومثيرات ، تاريخا أو حالا ، وما يختزن فيه ، علما بأن علاقة المخ بما فيه ليست هى علاقة الإناء بالمحتوى ، وإنما تركيب المخ نفسه ليس سوى بنية معقدة من المعلومات بشكل أو بآخر ، بعضها تَمثّل تماما ، والبعض الآخر ، وهو الأهم فى موضوعنا هذا ، مازال فى سبيله إلى التمثيل من خلال النبض الدورى المستمر بكل أنواعه ، فى الحلم والنمو والإبداع .

(٢٦) أيضا كان ليونج الفضل أساسا فى محاولات رسم الحلم كخطوة من خطوات تفسيره .

(٢٧) أستعمل لفظ الجنون هنا استعمالا فضفاضا كما يفعل غير المختصين ، وبخاصة من الأدباء والنقاد ؛ لأن هذا اللفظ « هكذا » ليس له ما يقابله تحديدا فى لغة تقسيمات المرض العقل الحديثة ، اللهم إلا كلمة ذُهان ، التى قد تعنى الشىء ونقيضه (تركيبيا على الأقل) إذ قد تعنى فرط التناثر ، كما قد تعنى المبالغة فى التماسك حول ضلال منظم . لذلك لابد من التنبيه إلى أن الاستعمال الفضفاض الذى ارتضيته هنا إنما يشير أقرب ما يشير إلى الفصام بالذات ، حيث التناثر واضطرابات التفكير الأساسية واضطرابات اللغة هى أهم ما يميز .
أما أن الجنون الدورى هو أساس عندى لكل الأنواع الأخرى فيُرجع فى ذلك إلى « دراسة فى علم السيكوباثولوجى » .

(٢٨) أدونيس (١٩٧٨) زمن الشعر ، بيروت ، دار العودة ، الطبعة الثانية ، ص ٣١٢ .

(٢٩) محمد فتوح أحمد (١٩٨١) توظيف المقدمة فى القصيدة الحديثة ، فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ص ٤٥ .

(٣٠) ت. س. إليوت فى م. ل. روزنتال ، شعراء المدرسة الحديثة ، ترجمة جميل الحسنى ، بيروت ص ٢٠ (مقتطف من « ٢٩ » محمد فتوح) .

(٣١) أدونيس (١٩٨١) مكان لمسرح الكآبة ، فصول : المجلد الثانى ، العدد الأول : ص ٢١١ .

(٣٢) يقول البياتى « . . إن الثورة والإبداع كلاهما عبور من خلال الموت . . حيث الإنسان يموت بقدر ما يولد ، ويولد بقدر ما يموت » . مفهوم الشعر ، عبد الوهاب البياتى ، تجربتى الشعرية ، منشورات نزار قبانى ، بيروت ، ص ٣٠ ، ٣١ اقتطفه : عز الدين إسماعيل : مفهوم الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين ، فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ، يوليو ١٩٨١ .

(٣٣) وجدت أن مفهوم الوعى المحورى ، هو أقرب ما يكون إلى مفهوم الذات الفاعلة Action Self عند ساندور راد و Sandor Rado ، كذا الذات الموضوعية عند يونج Jung .

(٣٤) فى مقابلة لغرض بحث خاص ، أجرى الكاتب حوارا مع مريض فصامى ، سجلته الباحثة (يسرية أمين (١٩٧٨) أنواع الفصام - رسالة ماجستير فى الطب النفسى والأمراض العصبية ص ١٨١ - رسالة غير منشورة) .
المريض : أنا مجنون مع الألفاظ ، يعنى أنساق معاها .
- : مجنون مع الألفاظ ؟
المريض : آه بعدم قدرتى .
- : زعق شوية .
المريض : على المسايرة معاها ، يعنى خيالى بيتقل مع الكلام .

وبديهى أننا لم نعتمد على هذا النص وحده ، وإنما لاحظنا كيف تقود الكلمة الفكرة ، فتوجه مسار التفكير ، وأحيانا اندفاعة الانفعال ، حتى لو نطقها بالصدفة .

(٣٥) قصرت قراءتى على محاولاتى فى مجال الشعر فحسب ، غير أن ثمة مقتطفاً له دلالته الخاصة ، قد يربط بين الدرجة القصوى لسيادة الكلمة وقيادتها لصاحبها ، وبين الحوار معها فى « فعل » الشعر ، وذلك ما أثبته حدْسا فنيا فى رواية المشى على الصراط . وقبل إجراء البحث السالف الذكر بسنوات ، حيث يقول عبد السلام المشد فى وصف بداية الانفصال « وكنت أتعجب من هذا الذى يحدث : الفكرة فى متناول يدى ، ألمسها وأتركها تبتعد قليلا بثقة القط يلاحق الفأر ، ولكن المطاردة تنقلب فجأة لتصبح بين غزال جامح وديناصور غبى ؛ يركض الغزال ويختفى بين غابة المشاعر ، والديناصور فاتح فاه فى دهشة الأبله ، متجمد من هول المفاجأة » (الواقعة ١٩٧٧ القاهرة ، دار الغد ٧٥ ، ٧٦)
ويلاحظ أن المطاردة هنا بين « الفكرة » وصاحبنا ، فى حين أن الحوار الذى نقدمه يجرى بين الشاعر والكلمة ، ولا يصح فى هذه المرحلة أن نتمسك بحدود التضمينات الشائعة لكل من « الكلمة » و « الفكرة » و « المعنى » ، إلا باجتهاد تقريبى متغير حتما بتغير السياق .

(٣٦) وهو أن الشاعر الحديث (بعضهم على الأقل) يغامر بثقة مفرطة بتقديم مرحلة وسطى فى عملية تخليق اللغة الجديدة ، وقد يدل ذلك ضمنا على خوفه من الشكل القديم لدرجة أن يتجنبه أصلا ، وبالتالى فهى المغامرة دون اكتمال .

(٣٧) أعنى أننا نأخذ بجدية أكثر ذلك الشاعر الحديث الذى يحنق الشكل القديم ؛ لأن فى ذلك ما يطمئننا على قدرته ومسئوليته ؛ إذ يستبعد فكرة التفكك استسهالا وهربا .

(٣٨) انظر ــ مثلا ــ ما تقوله خالدة سعيدة عن شعر أنسى الحاج فى « لن » وما استشهدت به من قوله « . . . بالجنون ينتصر المتمرد ، ويفسح المجال لصوته أن يسمع » . وكل هذا يحتاج إلى مراجعة لاستعمالات كلمات مثل « جنون » و « لاغائى » . . الخ . خالدة سعيد (١٩٧٩) حركية الإبداع ، بيروت ، دار العودة ص ٦٢ ، ٦١ .

(٣٩) القصة القصيرة من خلال تجاربهم : من رد إدوار الخراط على السؤال السادس (ما الزمن الذى تستغرقه كتابتك لإحدى القصص القصيرة ؟) فصول ، المجلد الثانى ، العدد الرابع ١٩٨٢ ص ٢٦٦ .

(٤٠) إبراهيم فتحى (١٩٨٥) مقدمة (دراسة نقدية) لمجموعة أوراق الحب والعطش لـ « محمد عبد الرحمن » القاهرة ، دار شهدى للنشر ، صفحة « و » .

(٤١) دراسة فى علم السيكوباثولوجى ص ٣٦١ ، وهذه الظاهرة بالذات تؤكد أن مفهوم « الماضى » كزمن « منته » ليس له وجود فيما هو حقيقة بيولوجية ، وأن مجرد معايشة أن ثمة ماضيا يضعنا فى بُعْد عقلانى/ذكرياتى ، لا واقعى/توليفى . إذن فتَصَوُّرُ أنها كانت هناك « منذ » سنوات ، إنما يعنى أن « مادتها » هناك دائما أبدا ، ثم « هنا » .

(٤٢) لمزيد من الإيضاح يمكن الرجوع لأريتى الذى له فضل استعمال هذا المصطلح ، ولكن فى مجال تفسير بعض أعراض الفصام (انظر . A rieti. S ، هامش « ٢١ » ص ٣٠٦) .

(٤٣) تتعلق هذه النقطة بقضية قديمة عن علاقة شخوص رواية ما بأشخاص حقيقيين فى عالم الروائى الحسى (ولا أقول الواقعى) . ويبدو أنه مهما بدأ الروائى من رؤ ية خارجية محددة لشخص ما ، فإن وظيفة هذه الرؤ ية أساسا هى تنشيط ما يقابلها ، فى الواقع الداخلى ، ومن ثم فإن التحريك والتكثيف سوف يقومان بدورهما فى عملية التوليف الإبداعى ليتعرف الروائى الشخص ذاته من جديد ، فإذا به ليس هو تماما ، أو ليس هو أصلا ، برغم البداية وعدم القصد الظاهر (هذا إذا استبعدنا طبعا صناعة الخيال كما حددناه هامش ١٨) .

(٤٤) هامش أورده فرويد فى « تفسير الأحلام » (الطبعة المترجمة نفسها) ص ١٢٧ .

(٤٥) يحيى الرخاوى : (١٩٨٣) الموت ، الحلم ، الرؤ يا (القبر/الرحم) قراءة فى أقيال فتحى غانم . الإنسان والتطور ــ المجلد الرابع العدد الثالث/يوليو (ص ١٠٨-١٣٦) .

(٤٦) نفسه ص ١١١ .

(٤٧) نفسه ١٢٢-١٢٣ .

(٤٨) يحيى الرخاوى : تكثيفات الوالدية . . ووصاية المعتقد فى تجليات الغيطانى . (دراسة لم تنشر) .

(٤٩) جمال الغيطانى (١٩٨٣) كتاب التجليات . القاهرة دار المستقبل العربى ص ٢١ .

(٥٠) نفسه ص ٢٦٥ .

(٥١) نفسه ص ٢٦٦ .

(٥٢) نفسه ص ٢٩٨ .

(٥٣) نفسه ص ٧٥ .

(٥٤) نفسه ص ٣٤ .

(٥٥) ص ٥٢ .

(٥٦) ص ٧٤ .

(٥٧) يحيى الرخاوى (١٩٨٤) : قراءة فى رواية : ليل آخر (نعيم عطية) الإنسان والتطور المجلد الخامس العدد الأول ٩٨-١٣٤ .

(٥٨) نفسه ص ١٠١ (ص ١٤٥ فى الرواية) .

(٥٩) نفسه ص ١٠١ (ص ٣٦ ، ٣٧ فى الرواية) .

(٦٠) نفسه ص ١٠٩ ، على أن تعبير « أغلقت الدوائر ، فانطلق المحتوى » قد يشير إلى بعد مهم لم نذكره فى موضوع الأحلام ، حيث تُشْبِهُ أحلام النوم النقيضى (نحعس) أحلام بداية النوم من حيث النوع ودرجة التناثر والتكثيف ، وذلك بالمقارنة بأحلام النوم العادى التى أشرنا إلى أنها مسلسلة حتى سُميت « مثل ــ التفكير » ، وقد يكون فى هذا ما يدل على ما ذهبنا إليه من أن الحلم إنما يؤلَّف « لحظة الاستيقاظ » ، ونضيف « ولحظة الإنامة » .

(٦١) نفسه ص ١١٣ .

(٦٢) جابرييل جارثيا مركيز : مائة عام من العزلة ــ ترجمة سامى الجندى ، إنعام الجندى ، بيروت . دار الكلمة ١٩٨٠ .

(٦٣) سيزار سيجر : استدارة الزمن عند جارثيا ماركيز ، ترجمة اعتدال عثمان ، فصول ، المجلد الأول ، العدد الثالث أبريل ١٩٨١ ص ٨٢ ــ وهذا الاصطلاح ينبغى مراجعته لأنى متحفظ على استعمال كلمة الذاكرة مثلما تحفظت على استعمال الخيال . ومدرسة « العلاقة بالموضوع » تفرق بين الذاكرة والموضوع الداخلى ؛ وهى تفرقة ليس لها أدنى علاقة بالبيولوجى ، ولكنى أستفيد منها لأنبّه على أن المسألة ليست ذكريات تتداخل ، بل هى واقع حى يتحرك .

(٦٤) يحيى الرخاوى : العزلة والخلود ودورات الزمن فى « مائة عام من العزلة » قراءة لم تنشر .

(٦٥) مائة عام من العزلة ص ٤٨ .

(٦٦) يحيى الرخاوى . قراءة فى : رأيت فيما يرى النائم ، الإنسان والتطور ، المجلد الرابع ، العدد الرابع ، ص ١٠٣-١٣٦ .

(٦٧) نفسه ص ١١٩ .

(٦٨) نفسه ص ١٢١ ، ١٢٢ .

(٦٩) وكثيرا ما يفعل ذلك نجيب محفوظ فى تحايله على تقديم تاريخ البشرية كما يظنه ، ولكنه هنا استعمل لغة الحلم بنجاح فائق ، ولكن لخدمة نفس الفكرة المحورية « حكاية مسيرة الحياة » .

(٧٠) نفسه ص ١٣١ ، ١٣٢ .

(٧١) نجيب محفوظ (١٩٧٧) ملحمة الحرافيش ص ٤٢ (لم أضع بعد عنوانا لقراءة هذا العمل) .

(٧٢) نفسه ص ٢٦٢ .

(٧٣) نفسه ص ٤٠٠ .

(٧٤) نفسه ص ٤٠١ .

(٧٥) نفسه ص ٥٥٢ ، ٥٥٣ .

(٧٦) يستحسن الرجوع إلى مقارنة مسهبة بين فرويد ويونج فى هذا الشأن فى :

Hall, J.A.(1977) Clinical Uses of Dreams: Jungian Interpretations and Enactments, New York, Grune & Stralton. Inc.

(٧٧) الدفاعية هنا تشير إلى فرط استعمال الحيل ، بمعنى Defensive Mechanisms أى أن الحلم يقوم بوظيفة دفاعية مستعملا مجموعة من الحيل التى وصف بعضها فرويد فى إخراج الحلم ، ومن أهمها : الإزاحة ، والإسقاط ، والرمزية ، والتكثيف ، ليحقق حلا وسطا بين أن يورى وأن يخفى فى الوقت نفسه ؛ وهذا يختلف تماما عن كل من الوظيفة الكشفية والإبداعية للحلم ، وإن كان قد يؤدى بعض هذه الوظائف بعد الترجمة (التفسير ؟) .

(٧٨) Foulkes D. (الهامش ١٤) Part IV (193 - 342) especially chapter 11 (193 - 244)

(٧٩) لم أدخل فى تفصيلات هذه الطريقة ، وإن كنت قد تلمست شبها شديدا بينها وبين بعض اتجاهات النقد (التحليلية ــ البنيوية فى الأغلب) . ولكن ما أريد أن أعلنه هنا هو أن كلا من المنهجين كان يبعدنى عن النص (الحلم ــ أو الأدب) لا يقربنى منه .

(٨٠) قد يبدأ المريض العلاج النفسى (هنا أشير إلى العلاج الجمعى خاصة) وهو يعلن ــ ويتصور ــ أنه لا يحلم أصلا . وبتقدُّمه إلى التصالح مع الداخل (بمعنى القبول ــ لا الاتفاق التسوياتى الدفاعى) تظهر الأحلام ، ثم يتواصل الحوار بين مستويات وعيه فيستطيع أن يحكى عنها ، وأن يسهم ــ بعد ذلك ــ فى مسرحتها أو قراءتها .

وقد يحدث أيضا مثل ذلك مع بعض العقاقير الأحدث التى تعمل انتقائيا على مستوى من الوعى دون آخر ، كما قد يحدث مثل ذلك أيضا مع التوقف عن مثل هذه العقاقير أو غيرها ، والتفسير الذى يوحِّد بين كل ذلك هو النظر فى الأصل البيولوجى للأحلام ، وعلاقة ظهورها فى وعى اليقظة بمدى مرونة الوجود والحوار بين المستويات .

(٨١) لم أحاول فى هذه الدراسة أن أشير إلى بعض نتائج ما نُجرى من أبحاث فى مسألة الحلم ؛ برغم أن الإشارات الأولية تشير إلى احتمال سيرنا فى الطريق الصحيح ، ولكنى أسمح لنفسى أن أثبت هنا بعض ما اهتدى إياه هذه الدراسة من تحوير فى طريقة البحث ، حيث قمت بتسجيل

بعض أحلامى على مستويات مختلفة وبطرق تسجيل متعددة (انظر هامش ١٧) . وبرغم أن محتوى الحلم لم يكن الهدف من التسجيل ، فإنى فضلت أن أثبت هنا عينتين من هذه الأحلام متباعدتى الدلالة ، لا للتفسير طبعا ، وإنما للنظر فى اختلاف التركيب ، الدال على اختلاف مستوى الوعى الذى أنشأ كلا منهما .

حلم (١) الحاج سيد عطوة يكتب مقالا من صفحة واحدة على ظهر صفحة الغلاف الأمامى من مجلة « فصول » ، وهو يكتبه بحروف مطبوعة مباشرة على مجلة صدرت فعلا ، هو يمط شفتيه جدا أثناء الكتابة لكنه يبدو معتزا بما يعمل ، ويسأل نفسه (أو يسألنى فقد كنت حاضرا دون ظهور) عن جدوى هذه المجلة أصلا (ملحوظة : الحاج سيد صديق ناهز السبعين ، يقوم وحده بطبع مجلة أتولى إصدارها ، فى مطبعة نسميها المطبعة الغرفة الواحدة) .

حلم (٢) مسْجد ـ قِبْلَة (هى نصف حجرة وليست تجويفا دائريا) ـ الإمام طفل ـ المأمومون شيوخ بعمائم ـ التنحى ـ ثم الطفل الآخر دون عراك ـ وأنا جالس فى أول صف على غير العادة ، أتفرج ـ لا أشارك .

وقد نقلت الحلمين كما سجلتهما حرفيا دون أى ربط لاحق ، ولم أستطع أن أجيب عن موقع أيهما من التسجيل والتأليف ، ولكنى لمحت العلاقة ـ بشكل ما ـ بين نشاطى فى كتابة هذه الدراسة وبينهما ، فأثبتهما دون تعليق .

(٨٢) محمود محمد شاكر : (١٣٩٢ هـ) القوس العذراء . مكتبة الخانجى القاهرة . الطبعة الثانية .

(٨٣) أشير بوجه خاص إلى المعالجات التى تفرض إيديولوجيات اجتماعية ، أو اقتصادية حديثة على النص القديم ، فتعلن وصاية الوعى اليقظ ، بما يفسد الأصل ، لا يبدعه جديدا .

(٨٤) حدثنى الأديب فتحى غانم (فى المرة الوحيدة التى التقيت به فيها مصادفة) أنه تعرف بعض جوانب نفسه (أو دَعَّم معرفته بها) من خلال قراءتى لأفياله ، وكان ذلك على ما أذكر فيما يتعلق بموقفه من العدوان (انظر هامش ٤٥) .

(٨٥) يحيى الرخاوى (١٩٨٣) مقدمة عن إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبى ، فصول ، المجلد الرابع العدد الأول ٣٥-٥٨ .

(٨٦) مثلا : حركية الإبداع : ص ١٦٢ ، ١٠٦ ، ١٠٧ .. الخ ، على أنى قد فهمت الرسوم التوضيحية بصورة أفضل من الأرقام بعامة .

(٨٧) Assagioli. R: (1965) Psychosynthesis, New York, Psychosynthesis Research Foundation.

(٨٨) مثلا : اعتدال عثمان (١٩٨٤) : النص ، نحو قراءة نقدية لأرض محمود درويش ، فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول ص ١٩١-٢١١ . (حاولت القراءة أن تؤكد مقولة أوسكار وايلد أن « النقد يتعامل مع الأدب بوصفه نقطة البداية لإبداع جديد .)

(٨٩) قد يكون الموقف النقدى التقويمى القواعدى معطِّلا لعملية الإنشاء الأدبى الذى يقدم عليه الناقد نفسه ، حيث تطل الوصاية المنهجية على حركته فتعوِّقها لدرجة التناسب العكسى بين هذا وذاك ، بين الإبداع النقدى والإبداع المنشىء ابتداء ؛ (وأفضل ألا أضرب أمثلة) . فى حين أن النقد المبدع (الملتزم بداهة) يحرك الإبداع المنشىء فى اتجاهات أرحب وأعمق (مثال : ت . س . إليوت ، إدوار الخراط) .

تخلف العلوم
البيولوجية والإنسانية والطب
عن الثورة المفاهيمية
فى علوم الطبيعة والمادة

هل هناك دور للفنون فى رأب فجوة التخلف؟

طارق على حسن

مقدمة : قد يبدو من الغريب جدا أن يكون أول عنوان هذا المقال عن تخلف العلوم الإنسانية والبيولوجية والطب ؛ وهو مفهوم تنطق الظواهر الحالية حولنا بعكسه ؛ فيبدو أن علوم الاجتماع والنفس والتاريخ والاقتصاد وعلوم الإنسان لم تكن أبدا أقوى فى وسائلها وأدواتها ، ولا أغزر فى معلوماتها ، مما هى عليه الآن . والعلوم البيولوجية والطب تبدو ظاهريا فى ذروة التقدم ، فمن حل لألغاز الكروموسومات والجينات وأسرار الرسالة الوراثية ، إلى أطفال الأنابيب وبنوك الأجنة وزرع الأعضاء ، من الكلى إلى الأكباد والرئات والقلوب .

من إذن هذا الذى يجرؤ على دمغ علوم هذه إنجازاتها بالتخلف ؟ وبأى منطق نطلب المزيد من علوم تبدو تطبيقاتها المذهلة قمة القوة والمعرفة فى آن واحد ؟

ومهلا ! مهلا ! فلتتريثوا ولتبحثوا وتمحصوا فى الفنون التعبيرية على مدى العصور وعبر الأمكنة ، لعلكم تجدون لعلومكم مخارج عبر الأزمة والتخلف ، فتلحقوا ــ على أقل تقدير ــ بعلوم الطبيعة والمادة ، أو تعبروا ــ على أحسن تقدير ــ بعلوم الإنسان والحياة من ظلام التجزىء والتثبيت والبتر والمنطق الجامد ومخاطرها جميعا إلى وعى التكامل والمنطق الديناميكى متعدد الأبعاد ، المتغير دوما بحسب التعريف بالناظر والمنظور ، ومواصفات متحرك الزمان والمكان . . . » .

فلنحاول إذن فى هذا المقال الإجابة عن بعض الأسئلة ، وصولا إلى مفهومنا عن تردى العلوم البيولوجية والإنسانية فى أزمة بالغة الخطر على البشرية من جهة ، ومن جهة أخرى نقدم شرحا لمفهوم الفن بوصفه أعلى وسائل المعرفة وعيا بالحياة ، ووصولاً إلى شرح دور الفن وتحديده بوصفه قائدا ومرشدا ومعلما للعلوم فى أزمتها الحديثة ، سواء كانت هذه الأزمة أزمة مفاهيمية أو أزمة تطبيقية .

أولا : هل العلوم الإنسانية والبيولوجية والطب فى أزمة ؟ وما كنه هذه الأزمة ؟ ومادلالاتها ؟
ثانيا : ما الثورة المفاهيمية التى مرت بها علوم الطبيعة والمادة ؟
ثالثا : ما التكامل ؟ أو ما المنطق الديناميكى متعدد الأبعاد ، المتغير دوما بحسب التعريف بالناظر والمنظور ومتحرك الزمان والمكان ؟

وكيف يمكن ربط ذلك بالأبحاث الأخيرة بشأن العمل التكاملى للجهاز العصبى الإنسانى ، والفص الأيمن والفص الأيسر من المخ ؟

وكيف وأين تتعارض هذه المفاهيم مع منهاج التثبيت والتجزىء والبتر ، أو مع المنطق الاستاتيكى الخطى ؟

رابعا : هل تفتقر علوم الحياة والطب إلى نموذج حى ؟

وما دور الفنون ؟ وبأى منطق نقول إنها ملاذ البشرية فى أزمتها التى صورناها على أنها اندفاع بقوى متصاعدة فى طريق طبيعته الأساسية أن يكون مسدودا ؟

أولا : هل العلوم الإنسانية والبيولوجية والطب فى أزمة ؟

فلنأخذ الطب مثالا . إنه على الرغم من الإنجازات الظاهرية الهائلة فإن هناك عددا متصاعدا من الناس فى معقل بلاد أقصى «التقدم» الطبى تنصرف عن الطب ، بل تراعى أن تكتب فى وصايا موثقة ألا تعالج بالطب «المتقدم» ، وألا تدخل إلى المستشفيات ، إذا مرضت مرض الوفاة .

ومن جهة أخرى اعترفت هيئة الصحة العالمية بالعجز الهائل لهذا الطب الحديث ذى البهارج عند مواجهة مطلب الصحة للجميع قبل عام ألفين ، فكان أن اتخذت قرارات فريدة فى دلالاتها بتشجيع الطرق الموازية فى العلاج ، التى تشتمل عليها المعارف الشعبية والحكم الشعبية والفنون الشعبية ، وما بها من إجراءات اعترفت بفوائدها العلاجية الأروقة العلمية العالمية ، بعد أن لم يكن ينظر إليها إلى عهد قريب إلا على أنها دلائل أكيدة على الجهل والإظلام والتأخر . كما شجعت على إعادة النظر وممارسة معارف الطب العربى والطب اليونانى والطب الهندى والصينى القديم ، بما فى ذلك من إحياء لوعى قديم جديد فى ممارسات العلاج بالأعشاب والغذاء والطرق الطبيعية والفنون ، وعلى رأسها الموسيقى والرقص ، وكذلك إحياء لوعى بالغ الأهمية ، كان الطب الحديث قد اكتسحه اكتساحا ووأده وأداً ، عن أهية فهم السببية ، والمغزى خلف حالات الصحة والمرض ، وأهمية التوازن بين شئون الوقاية والعلاج ، وعن أهمية علاج الروح والجسد معا ، وعن أهمية فهم الحكمة من الأعراض لترك ما هو مهم منها ليأخذ مجراه . وقد كانت دلالة بعض هذه القرارات وما سبقها من أبحاث وتحليل أن الطب الغربى الحديث يمثل خطرا أكيدا على صحة الملايين ، كما يمثل عائقا حقيقيا فى سبيل هدف الصحة للجميع (مرجع ١ و٢) . فمثلا ركزت هذه الدراسات على مخاطر العقاقير والعمليات الجراحية ، كما حللت بطرق « علمية » دقيقة النسب الهائلة من العقاقير والعمليات التى يتضح أن لا داعى لها ، والتى طبقت مع ذلك برغم أضرارها ومخاطرها . وكذلك حللت السلوك غير الصحى والاعتمادى الذى يشجعه الطب الغربى المتقدم وهو دائما يقدم الجزرة الكاذبة .

«لا تخش ضياع الصحة ! ولندر فى عجلة الأنماط الاجتماعية المفيدة أو المدمرة حتى الثمالة ؛ فعندنا دائما عقاقير سحرية تشفى كل شىء ، وعمليات معجزة لإصلاح كل ما قد يفسد أو يضيع !» . ويمكن أن نضيف هنا «على شرط أن تدفع الثمن» . وهذا «الثمن» أصبح باهظا أو مستحيلا بالنسبة لغالبية الأمم والشعوب ، بل باهظا أو مستحيلا بالنسبة لغالبية متصاعدة من الأفراد فى الدول نفسها التى تصدر هذا النوع من الطب الغريب !

فكيف ولماذا حول هذا الطب «العظيم» الصحة إلى شىء باهظ الثمن ، بعيد المنال عن الغالبية من الشعوب والأمم ؟

الجواب المفاهيمى هنا هو أنه كلما بعدنا عن تشخيص السببية الأولية primary Causality ازدادت التكاليف ، وكلما أصبحت القوى المطلوبة للعلاج هائلة كما وتعدادا وتعقيدا ، وكلما قلت فى الوقت نفسه نسبة الشفاء الحقيقى وارتفعت نسبة الالتجاء ــ اضطرارا ــ إلى كبت الأعراض وقتيا بديلا لشفاء يسمى شفاء وهو ليس بشفاء ، بل إن مفهوم الشفاء بما هو تصريف حقيقى resolution بالمعنى الذى نعرفه من الموسيقى والشعر والدراما ، يختفى تماما .

وليس غريبا إذن أن نجد أن تكاليف الطب الحديث تتصاعد ، وعوامله العلاجية والتشخيصية والبحثية من أجهزة وعقاقير وإجراءات جراحية ، تمعن فى تصاعد القوة والتعقيد والتكلفة ، فى حين تقل فى الوقت نفسه قدرته على التشخيص ــ السببى ــ أو العلاج الشفائى .

ويوازى هذا الموقف العجيب فى أزمة الطب أزمة علوم الاقتصاد والتاريخ وعلوم النفس مثلا ، بتطوراتها الهائلة الموازية للتطورات فى علوم الطب . العلوم الإنسانية والبيولوجية تنمو وتتضخم وتتعقد أجهزتها ووسائلها ولغتها وممارساتها ، والأمراض الإنسانية والبيولوجية تتفاقم وتزداد خطرا وتعقيدا .

ولكن الظاهرة نفسها تتكرر : بُعْدٌ عن فهم السببية أو تشخيصها أو علاجها ، وتكرار لنمط القوة المتصاعدة كما وتعقيدا وتكلفة ؛ وهى القوة التى تعجز عن التشخيص السببى أو العلاج الوقائى أو التصريفى التطورى الشافى .

هذه العلوم كلها «بتطوراتها» الهائلة ، وفى عقر دار البلاد والمجتمعات الحاملة لواء تطورها الحديث تخفق،بوصفها علوم اقتصاد مثلا،فى أن تشخص سببيا ، أو تعالج مرضى الأزمات الاقتصادية العنيفة ، بما تجره من انهيار وعذاب ومعاناة « ولا إنسانية » بشعة ، فى ظل وجود المهارات الإنسانية ، والطاقات الطبيعية ، والأدوات المطلوبة ، والموارد ، واحتياجات الإنسان والحياة . وقد وقفت علوم التاريخ الموقف نفسه بكل ما تستعرضه من عضلات ونظريات ترقى إلى مستوى اللوغاريتمات الكهنوتية ، عاجزة عن الفهم السببى المتكامل لكوارث بشرية هائلة على مستوى التطورات المؤدية إلى الحرب العالمية الأولى ، كما لم تجد فتيلا فى الوقاية أو العلاج التصريفى الشفائى للتطورات التى أدت إلى الحرب العالمية الثانية ، ولا لما تبعها من تطورات تؤدى بالبشرية كلها إلى أن تقف على حافة فناء ذرى منذر .

ولعله مما يدلل أيضا على المنظور التلسكوبى المبتور للعلوم بعامة ، وللعلوم الإنسانية البيولوجية بخاصة ، أنه حينما أدخل العلم لأول مرة فى حياة المخلوقات إمكان القتل غير الشخصى impersonal killing، لـم يجد العلم وفروعه الإنسانية مجالا للوعى بخطورة النقلة الهائلة التى أقحمت على ديناميات الحياة الإنسانية ، وتركت المجتمعات الإنسانية وقياداتها السياسية دون توعية بالحدث الهائل ، ودون مواجهة مع ضرورة التغير الجذرى فى وسائل تصريف الصراع ، فى ظل دخول إمكان القتل غير الشخصى وسيلة « لحسم » الصراع . ولم يع العلماء المشتغلون بعلمهم تلسكوبى المنظور النقلة الدرامية الهائلة وأبعادها ، التى قدمت فى غياب الوعى أكبر الكبائر أداة سهلة مقبولة وغير مشروطة فى ترسانة أدوات «القوة» فى المجتمعات الإنسانية . وبطريقة غير محسوسة ــ فأجهزة الحس ماتت بدعوى العلم ــ تحول القتل غير الشخصى ، بل القتل غير الشخصى الجماعى mass impersonal killing ، إلى وسيلة عادية للتفاعل «ولتصريف» الصراع ، مع أن هذا الحدث الهائل هو قمة «المحرم» وقمة الجريمة من المنظور البيولوجى والفنى والدينى !

وها نحن أولاء فى الشرق والغرب ، فى ظل الوعى العلمى الناقص ، نمارس بالمنظور التلسكوبى نفسه ـ الذى أشرنا إليه فى الطب مثلا ـ الكم المتصاعد من الأزمات الاقتصادية المصنعة والمكلفة ، مع الكم المتصاعد من استعمال القتل غير الشخصى ، الفردى والجماعى ، لـ «تصريف» الصراع ، فى حين ننتظر جميعا وفى أى لحظة فوران حرب عالمية جديدة ؛ تنهال علينا جميعا بالهلاك من الأرض والسماء والمحيطات ، بل من الفضاء . وعلومنا الهائلة ، الإنسانية والبيولوجية ، فى غياهب هذه الأزمة الفريدة بدلالاتها المشيرة إلى التردى فى فشل حضارى صارخ ، تستعرض عضلاتها ـ مثل السكران ـ ولسان حالها يقول «أنا بطل !! أنا جدع !!» .

ولنستمر فى تحدى العلم التلسكوبى المبتور ، ولنقل له أين أنت من فهم الحرب بين العراق وإيران وشرحها وتشخيصها وعلاجها ، أو من مآسى لبنان ومآسى الشرق الأوسط ؟ وأين أنت من إجراءات الوقاية ، وإجراءات العلاج السببى ، ثم من إجراءات الوقاية من تكرار المثل ؟!

العلوم الإنسانية والبيولوجية تنمو وتتضخم ؛ والأمراض الإنسانية الاجتماعية والبيولوجية تتفاقم وتزداد خطرا وتعقدا وتهديدا . العلوم الهائلة منغلقةً فى منظورها التلسكوبى تتيح للقوى المتحكمة فى المصائر الإنسانية قوى هائلة لا حدود لها ، ولكن لا حس لها بالأسباب أو الجذور ، ولا حس لها بالحياة ، تنهال على الظواهر بقوة فتنجح أحيانا وتفشل كثيرا ، فيزين لها الغرور أن تمعن فى تضخيم النجاح ، وأن تعوض العجز والفشل بموقف فوقى متعال على الحياة والإنسان والطبيعة ، متحالف مع السلطة الزمنية فى المكان (مرجع ٣) ؛ ويدفع الجميع الثمن الباهظ كما بينا وكما سنبين .

علوم تكلفتها فى الدراسة والبحث والممارسة إنسانيا وماديا تزداد باطراد هائل ، وعجزها عن التشخيص أو العلاج السببى يزداد أيضا فى اطراد هائل ومذهل . والأغلبية تصدق أن هذه العلوم فى تقدم مطرد ، ومع ذلك فإذا نظرنا وأمعنا النظر من الوجهة البيولوجية العامة فسنجد أنه قد انقرضت فى عصر «التقدم الهائل» هذا أنواع كثيرة من الحياة الحيوانية والنباتية ، وكثير منها مهدد بالانقراض ، وارتفعت منسوبات تلوث البيئة أرضا وجوا وبحرا ونهرا بل فضاء إلى مستويات مهددة للحياة البيولوجية بأسرها ، وتطورت ملايين الميكروبات والفيروسات تهاجم الآن الإنسان والحيوان ، وقد اكتسبت على الإنسان قدرات ، وضده مناعات ، لم تكن لها من قبل ، وطحنت الأزمات الاقتصادية المصنعة والحروب الإنسان كما لم تطحنه من قبل ، وبضراوة فاقت تصور أبشع الكوابيس . ولكن الأخطر أنها قد افترست بوحشية ـ ولا تزال تفترس بلا رحمة ـ أية مجتمعات أو تكونات إنسانية تعيش فى تعاون وتناسق بيئى «إيكولوجى» بطريقة تحقق الاستقلال الذاتى والتوازن الطبيعى الموسيقى مع عناصر المحيط الداخلى والخارجى والطبيعة ودوراتها (مرجع ٤) .

وليس غريبا أن يظهر بالدراسة والتحليل أن الأرضية الفلسفية للطب الغربى الحديث مثلا هى علاج الأعراض بالعقاقير المضادة أو الإجراءات الجراحية المضادة للأعراض، أو كما يسمى Allopathic medicine . وقد تحول الطب الغربى بتدرج غير محسوس إلى فهم الصحة على أنها غياب الأعراض . وهو من هذا المنطلق قد أصبح ضعيفا جدا فى مجالات الوقاية من جهة ، ومن جهة أخرى فى مجالات فهم المحتوى التعبيرى للأزمة المرضية بمحتواها العضوى أو النفسى ؛ ومن ثم أصبح عاجزا أو شبه عاجز عن مساعدة المحتوى التطورى الكامن ، فى كل أزمة ، على الميلاد .

والمريض من هذا المنطلق أيضا لا يطلب منه سوى أن يشرح الأعراض فى سرعة وإيجاز ، ثم ينصاع ككائن سلبى معتمد لتمارس عليه ـ وهو مستسلم ـ بالعقاقير أو بالجراحات ، عجائب هذا الطب المنقذ المعجز (التبرير الوحيد لهذا الموقف هو فى مجال الطوارىء المهددة للحياة ، والمتدخلة فى مجالات الوعى ؛ ولكن الموقف يمارس ـ بكل أسف ـ فى كل مجالات المرض) .

وفقدان القدرة على التواصل مع المحتوى التعبيرى للأزمة يجعل الطب الغربى الحديث دائما بعيدا عن فهم السببية ؛ وهو بذلك بعيد عن فهم نقطة البدء الحقيقية للمرض أو فهم الـ prepatholgy ، أى باثولوجية ما قبل ظهور الأعراض (مرجع ٥) .

والطب الغربى بعيد حتى عن المفهوم المقنع لماهية الشفاء ؛ إذ إن الأعراض التى توءد بالعقاقير أو الجراحة كثيرا ما تعود فى العضو نفسه ، أو فى أعضاء أخرى ، وتستمر الحلقة المزمنة التى طالما عرفناها . وقد شرحت بالتفصيل فى أحد أبحاثى المقدمة إلى مؤتمر الطب والموسيقى المنعقد بالدنمارك عام ١٩٨٣ (مرجع ٦) نظريتى فى أن نبوغ الطب الغربى الحديث ، ومعه العلوم الإنسانية والبيولوجية الحديثة ، من أرضية فلسفية أساسها العزل والتجزىء والتثبيت وقياس المعزول والمجزأ والمثبت بطرق قياس نتائجها دقيقة وقابلة للاختبار والتكرار والإثبات والتطبيق ، ينبع منه بالضرورة ظاهرة مجال أعمى blind spot فيما يختص بالشىء الحى المتحرك والمتفاعل المتكامل ، وفيما يختص بمفهوم التطور وتحدياته ، وبالأخص تحدى المحتوى التعبيرى والكمون التطورى للأزمة .

ولعل أحد محاور أزمة الطب الحديث ، ومعه علوم الإنسان ، هو أنه قد حدث خلط بين نتائج القياسات الكثيرة وتطبيقاتها المثيرة ـ التى تجرى بضرورة المنطلق العلمى الموجود إلى الآن على ما هو معزول ومجزأ ومثبت ـ والحقيقة النابضة المتحركة المتفاعلة المواجهة دوما لتحديات التطور أو النكوص أو الثبات ، والمكونة دائما ـ ما دامت الحياة مستمرة ـ من جُماع ديناميكى لتفاعلات داخلية وخارجية (مرجع ٧ ، ٨ ، ٩) ؛ أى أنه حدث خلط خطير فى أن العلم الذى جردوه من الموسيقى ليسموه علما أصبح وسيلة المعرفة الوحيدة المقبولة عن الحياة ، وهى التى لا يمكن أن تكون حياة بلا موسيقى ، أى بلا إيقاع وحركة وتفاعل وتطوير مستمر . وبمعنى أقرب : تجرأ العلم ـ المثبت المجزىء الباتر العازل ـ فعد نفسه وسيلة الوعى الوحيدة ، والوحيدة المشروعة ، بالحياة ؛ وهى التى لا يمكن أن تكون حياة إذا جزئت وفصلت وعزلت وثبتت !

ولعل من دلالات الأزمة التى أشرنا إلى كنهها فى ما تقدم من دراسة وفى غيرها (مرجع ١ ، ١٠) ، سعار الطب الحديث مثلا لاستعراض العضلات تدريسا وبحثا وممارسة فى مجال لا يمثل إلا واحدا فى الألف على أكثر تقدير من مجالات قضية الصحة الإنسانية . وهذا ينطبق بوضوح على عمليات زرع القلوب والقلوب الصناعية التى تُحمَّل بدعاية صارخة تملأ علينا الصحف والتليفزيون والأخبار ، مع أن

الملايين من الأطفال تهدد قلوبهم أو تفتك بها الحمى الروماتزمية ؛ وهى التى يمكن منعها تماما بتعاون وتكامل فنى بين علوم طب إنسانى من نوع آخر ، مع التخطيط التكاملى والجغرافيا البيئية والسلوك الوقائى ، بما فى ذلك المسالك الفنية التعبيرية ، والوعى الجسدى البيئى ، المدعم بالفن ممارسة وتلقيا ودراسة ، بما هو جزء من تعليم إرواء الطاقات والقدرات وتدريب المهارات وإطلاقها . ولكن حيث إن ملايين الأطفال المهددين أو الذين تفتك بهم الحمى الروماتيزمية أو حتى ملايين الأطفال الذين يفتك بهم سوء التغذية ضعاف فى ميزان القوى ، فليس لهم صوت أو حول فى مجال المال أو السياسة فى بلادهم أو فى البلاد التى تصدر هذه العلوم البيولوجية والإنسانية اللا إنسانية — بما فيها هذا النوع الغريب من الطب . وحيث إنهم لم يفقدوا بعد إنسانيتهم ليستعملوا أجهزة القتل غير الشخصى الفردى أو الجماعى وأدواته ، أوليهددوا باستخدامها — فلننس هؤلاء الأطفال إذن ، ولنركز التدليل على قوة علومنا وعظمتها على الأفراد الذين يعدون على أصابع اليد ، والذين أنفق عليهم الملايين لنقل القلوب أو الأكباد .

وما أسهل أن يتحالف العلم المبتور مع أهواء قوى الزمان والمكان — وهم ليسوا بأى حال الأطفال أو الأشجار أو الطبيعة أو نبض الحياة المرهق — فإن التزام العلم بمناهجه الثابت القديم ، وبأن قياساته هى الحقيقة ولا حقيقة غيرها ، قد باعد بينه وبين الحياة وبين الإنسان الحى بفجوة متصاعدة خطيرة . وقد اختارت العلوم الإنسانية والبيولوجية الدفاع عن نفسها إزاء هذا التحدى المتصاعد ، لا بالتكيف والتغير والتعلم المستمر من الإنسان والأطفال والطبيعة والحياة ، بل باتخاذ موقف سلطوى متصاعد ، وبالتحالف مع مراكز القوة والسلطة فى البنيان الاجتماعى . وإذا كان هذا التغير فى الولاء قد حدث بتدرج غير محسوس فإن آثاره خطيرة وبعيدة الأثر إلى أقصى درجة .

ويضاعف من هذه الظاهرة — التى تمثل فى الوقت نفسه تهديدا خطيرا للإنسان وعرضا من أهم أعراض أزمة العلم — فى مجتمعاتنا أن «العلم» الحديث غربى وغريب أصلا ؛ ولا عجب أن يضاعف ذلك من موقفه السلطوى البعيد عن الإنسان ، والمتعالى عليه ، والمتحالف مع السلطة ، والمتكلم بلغتها ، أو بلغة أجنبية لا تكاد تفهم . وهو لا يتصور أن يكون هناك حوار حقيقى مع هذا الشى الحقير المسمى بالإنسان «الشعبى» . وواقع هذا الموقف المتعالى هو الدفاع المستميت ضد الإنسان الشعبى أو إنسان القاعدة الذى يثبت ، لو أتيح له أية مساحة للتعبير ، مدى العجز الصارخ لهذا العلم المبتور الذى فشل حتى اليوم فى التكيف لعناصر الحركة والتفاعل ، والذى تأخر بما لا يقل عن نصف قرن من الزمان عن علوم الجماد ، وتأخر بآلاف السنين عن وسائل المعرفة الأخرى بما فيها الفنون والحكمة الشعبية .
وهنا أشير عرضا إلى ظاهرة مثيرة فى مجتمعنا (مرجع ١٠ ، ١١) ، تتمثل فى ارتفاع نسبة الاعتمادية مع ارتفاع نسبة التعليم ! فها نحن نخرج الآلاف من «العلماء» بعد سنوات مضنية من الدرس والدراسة فى كثير من الجامعات ، وها هم أولاء الآلاف من خيرة شبابنا ، يقضون زهرة عمرهم فى إخراج الآلاف من رسائل البحث العلمى ، ومع هذا أصبحنا نستورد من الكساء والدواء والغذاء ما يرهق إنتاجنا الضعيف وإنتاجيتنا الأضعف . فهل يا ترى خطر للقارىء أن هناك علاقة بين المفاهيم التى سقتها حتى الآن وهذه الظاهرة العجيبة ؟

ثانيا : ما الثورة المفاهيمية التى مرت بها علوم الطبيعة والمادة ؟

من عجب أن المنهاج العلمى المسيطر حتى مطلع القرن العشرين والمعتمد — كما ذكرت آنفا — على التجزىء والعزل والتثبيت ، قد فجرته تفجيرا دراسات العلماء فى الطبيعة وعلوم المادة . فقد أرغمت المادة علماءها على قبول الحركة والإيقاع ، ومفاهيم تأثير الناظر على المنظور ، والمحيط ، ومحصلات التفاعل والتكامل ، وغيرها من المفاهيم التى كانت بحسب التقاليد غريبة على العلماء يرفضونها ، ويخجلون منها ، ويعدونها «غير علمية» . ويلاحظ أن هذه المفاهيم التى وصل إليها علماء المادة عبر القرون لم تكن أبدا غريبة على الفنانين كتابا أو تشكيليين أو شعراء ، أو بالأخص موسيقيين ؛ ولم تكن غريبة على أهل الحكمة فى أى مكان أو زمان .

ومن عجب وأسف أن الجماد كان أقوى وأكثر فعالية فى تأثيره على علمائه ودارسيه وإرغامهم على التغير الجذرى فى محاولات الفهم والتواصل المتصاعدة ، فى حين لم يستطع الإنسان الحى أن يؤثر تأثيرا مماثلا على علمائه وقواده ودارسيه ، ولم تستطع حركة الإنسان وحياته حتى الآن أن «تحرك» علوم البيولوجيا أو السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد أو الطب أو علم النفس ، التى مازالت تمارس على الإنسان الحى أنماط العزل والبتر والتجزىء والتقييد والتثبيت ، دون وعى كاف بمخاطر هذه الأنماط وحدودها .

فجرت دراسات المادة العلم الاستاتيكى والمنطق الاستاتيكى ثنائى الأبعاد تفجيرا ، ولم يعد يكفى لمواجهة التحديات المعادلات الخطية الثابتة ، ولا منطق «إذا كان كبيرا فهو ليس صغيرا ؛ وإذا كان مصمتا فهو ليس فارغا ، وإذا كان سلبيا فهو ليس إيجابيا» ، إلى آخر هذه «التسهيلات» المفيدة فى مجالها فقط ، والعاجزة عجزا مخلا فى غير مجالها ؛ ودخلنا فى مجالات قد يكون فيها ١+١ لا يساوى ٢ ! و ١-١ قد يساوى أربعة ! أصبحت المادة على أقل تقدير حالة ثنائية : مادة/طاقة ، طاقة/مادة ، تنتقل بين الكينونتين بحسب ظروف محيطية وداخلية عدة ، نعرف بعضها ولا نعرف بعضها الآخر ؛ بل إن بعض عناصر المادة قد تكون فى الوقت نفسه مادة وطاقة معا ! والعجيب أن سلوك المادة فيما يبدو يعتمد على المراقب وعلى وسائل القياس التى يستعملها لحظة المراقبة — التفاعل — وعلى علاقات عناصر المادة بعضها ببعض ، وبمواد غيرها ، لحظة المراقبة (مرجع ١٢) . وليس عجيبا أن يتفجر الوعى — الخطير فى آثاره التطبيقية فى العلوم الإنسانية — بضرورة تعريف المراقِب والمراقَب والأداة القياسية والمنظور والسرعة والطاقة والظروف ، قبل إلحاق دلائل واستنتاجات بأى من الظواهر الملاحظة .

علمتنا المادة أنها يمكن أن تبدو مثلا فى ثلاث حالات «متناقضة» لثلاثة مراقبين ، يكون كل منهم صادقاً تماما ، برغم اختلاف شهادة كل طرف عن قرينه !

بعض عناصر المادة يبدو أنه يتكون أو يمكث مدة ثم يختفى ؛ ومن مثل هذه المعارف تولدت مفاهيم الزمن المضاد ، ومفاهيم المادة المضادة ، ومفاهيم نظرية التداعى Catastrophe theory ، حيث تخرج تطورات الأحداث خارج حدود القدرات القياسية فتبدو كأنها

غير موجودة ، فى حين أنها موجودة ولكنها خرجت عن مجال قدرات القياس فعجزت عن قياسها .

بعض المواد التى تبدو لنا ثابتة خاملة مصمتة تطلق أمزجة من المادة والطاقة ، وتتحول بتدرج غير محسوس بالنسبة لنا ــ قد يكون بسرعة هائلة من منظور زمنى آخر ــ إلى مواد أخرى ، وقد يكون ما تطلقه مضرا أو شافيا أو مميتا ، وفقا للظروف والحدة والحال . وتخبرنا ملاحم علوم المادة وسمفونياتها أن ما يبدو لنا ثابتا مصمتا من جماد هو عالم من الإيقاع الهائل والتفاعلات العجيبة ؛ هو كون مصغر microcosm ، به الأجرام والكواكب والشهب والفراغات والمسارات والتفاعلات والأخذ والعطاء ؛ والكل يظهر بمظاهر متعددة بحسب الناظر ، ووفقا لطرق القياس ومدى حدة علاقة الوعى ، وما تحمله من ذبذبة طاقة pitch . فإذا رميت كرة مطاطية صغيرة مثلا عبر لوح زجاج قوى فسيكون هذا اللوح لها حاجزا لا يمكن اختراقه ــ أى حائطا مطلقا من وجهة نظر الكرة ــ فإذا رميت عبر الحائط « المستحيل » نفسه بإلكترون عالى الجهد فإن الإلكترون يخترقه كأنه غير موجود !

وهكذا يصبح الحاجز المستحيل بالنسبة للكرة غير موجود بالنسبة للإلكترون . فإذا استبدلت بالحائط الزجاجى مجال بروتونات موجبة فإن الكرة المطاط تعبره بسهولة ويسر ، كأنه غير موجود ، فى حين يمثل هذا الحائط « الوهمى » حاجزا مستحيلا بل حاجزا قاتلا بالنسبة للإلكترون .

وإذا انتقلنا من دراسات الكون الصغير ــ دراسات المادة ــ إلى دراسات الكون الأعظم ــ دراسات الكون macrocosm ــ وجدنا الملاحظات نفسها ، والمعرفة الجديدة التى فرضت على العلماء فرضا الحركة والإيقاع والتعدد ــ الكونتربونط ــ وباقى المفاهيم الدينامية التتابعية النسبية الرائعة ، التى تتعطش إليها علوم الحياة فلا تجدها !

كون هائل نابض متحرك ، قد تستغرق النبضة بمقاييسنا الزمنية خمسة آلاف أو عشرة آلاف مليون سنة ، فينبسط ثم ينقبض . وهو الآن فى حالة انبساط ؛ والأجرام الهائلة والنجوم والكواكب تهرع متباعدة فيما يبدو كأنه شهيق كونى هائل . والنجوم ، ومنها الشمس ، دورة حياة عجيبة مثيرة . فإذا بلغ النجم الكبر يتداعى إما بسرعة وسطية فيتحول إلى جرم خامد نسبيا ــ وهو ليس بخامد ــ قد يكون وزن ما يوازى رأس الدبوس منه مثل وزن الأرض كلها ، أو قد يتداعى بسرعة هائلة فيتحول إلى ثقب أسود كأنه مادة فى حالة سلب ــ تقتل هذه المادة ــ أى مادة أو أى طاقة تعبر مجالها حتى ترتوى ــ يالها من دراما ويالها من حركة وياله من إيقاع كونى يعلمنا الكثير بلا نهاية : النسبية والحركة والتعريف بالناظر والمنظور ووسائل القياس وظروفه كأساس للتقويم ــ المرحلى ــ وكل تقويم مرحلى وكل نتائج مرحلية (من عجب أن علماء عصر الاستنارة الإسلامية كانوا على وعى عميق بذلك حينما ينهون استنتاجاتهم وملاحظاتهم بـ « هذا أفضل ما عندنا أوردناه وإن جاء غيرنا بأفضل منه قبلناه والله أعلم ») .

الشمس والقمر يبدوان لنا متساويين فى الجرم ، بل يبدو القمر فى كثير من الأحيان أكبر من الشمس ، وهو من منظور آخر مجرد ذرة حصى بالنسبة لجرمها الهائل . وتبدو الشمس كأنها تدور حول الأرض ، وهى تدور من منظور ما ، ولكنها لا تدور حول الأرض !!

وتبدو الأرض كأنها ثابتة .

ولكنها تدور وهى ثابتة أيضا من منظور ما ، ومتحركة من منظور آخر .

يا لعمق الآية (٨٧) من سورة النمل : «وترى الجبال تحسبها جامدة وهى تمر مر السحاب» ! على الإنسان وعلمائه وساسته وكل مؤسساته أن يفيقوا جميعا فيتركوا الأحادية لله سبحانه وتعالى ؛ أما كل ظواهر الكون والخلق والخليقة والحياة فسمتها التعدد والحركة والتغير والإيقاع والتفاعل لا مناص . ولا مناص كذلك من أن نتعلم التعامل مع الحركة والتعدد والإيقاع والدراما وما لا يمكن التكهن به بطرق تصريفية ، لا بترية ولا قهرية ولا مدمرة ولا تجاهلية نعامية .

وفرض الأحادية والثبات فى غير مجاله الأوحد ــ الله سبحانه وتعالى ــ هو اعتداء على طبيعة الكون والحياة . ولازلت أذكر فى وضوح مدى اهتزازى العميق منذ الطفولة بالقسم الهائل فى سورة الواقعة (٧٥ - ٧٦) : « فلا أقسم بمواقع النجوم . وإنه لقسم لو تعلمون عظيم » .

وكنت عندما أسأل يشرح لى الشارحون أن القسم بمواقع النجوم قسم عظيم لأنها ثابتة لا تغير مواقعها . وقد استكشفت تدريجيا أن القسم الهائل يشير إلى مفهوم عكس ذلك تماما ؛ فهو قسم بشىء يند عن الإدراك . ومعنى «لو تعلمون» هنا هو ترجيح عدم العلم إلا نادرا وبصعوبة بالغة . وهو فى وعيى تعبير شديد البلاغة بصعوبة العلم بالمتحرك المتفاعل ــ الكونتربنطى ــ متعدد الحركة والإيقاع .

فما ذلك الصعب شبه المحال فى مواقع النجوم التى تبدو كأنها ثابتة ؟ الصعب شبه المحال هو معجزة الثبات الظاهر الذى يخفى وراءه ظاهرة توازن ديناميكى مذهل ، هو دراما هائلة من التفاعل والتعدد والحركة . ثم ها هو ذا النجم الذى يبعد عنا مليون سنة ضوئية .. نراه ، ومع ذلك فربما (لم يعد موجودا) .

أفلا نعتبر ونتواضع ونتعلم أن نأخذ من هذا العالم النابض الدرامى الهائل فى إيقاعاته وتفاعلاته ، وشهيقه وزفيره الكونى ، وفى عجائبه التى لا تنتهى ، وفى تعدده اللا نهائى ، وما ينبثق من هذا التعدد من الكونتر بنط فى كل الظواهر والتجارب والأحداث ، دروس التحفظ قبل الحكم العاجل والقاطع والتشنجى على نماذج صغيرة نضعها ونثبتها ونعزلها دون تحليل وتمحيص وترو وتأن وفحص ؛ دون تعريف بالناظر والمنظور والقياس والمحيط وحالات المتحرك والمتغير عند القياس ؛ قبل الأحكام وقبل التشنجات وقبل اليقين فى غير محل لليقين ؟

أفلا نعتبر ونعترف قبل فوات الأوان أن أنماط « علومنا » بل سلوكياتنا ومفاهيمنا الاجتماعية والسياسية المشكلة على هذا النمط المسطح الأحادى المتشنج إن هى إلا اعتداء على الكون والطبيعة والحياة ، وإن هى إلا من الكبائر ضد الحياة والكون ونواميسه ، سواء كان ما نضفيه على أنماطنا القاصرة ستارا علميا أو دينيا ؟ وكما رأينا ، فالعلم الجديد والدين الحق من هذه الأنماط المضادة لطبيعة الحياة والكون والأشياء براء .

لقد فرضت علوم المادة الوعى بالحركة والتعدد فرضا ؛ فمتى تفرض الحياة حقوقها ؟

ثالثا : ما التكامل ؟

ما المنطق الديناميكي متعدد الأبعاد ، المتغير دوما بحسب التعريف بالناظر والمنظور ومتحرك الزمان والمكان ؟

وكيف يمكن ربط ذلك بالأبحاث الأخيرة بشأن العمل التكامل للجهاز العصبي الإنساني وللفص الأيمن والأيسر من المخ ؟

وكيف وأين تتعارض هذه المفاهيم مع منهاج التثبيت والتجزيء والبتر ، ومع المنطق الاستاتيكي الخطي ؟

فلنتمعن أولا في ظاهرة الوعي والمعرفة !

إذا بحثنا عن مركز محدد في المخ يمكن أن يطلق عليه « مركز الوعي » ، أعيانا البحث واكتشفنا من جديد قصورنا المفاهيمي . فأي مركز من مراكز المخ نستطيع عزله وتثبيته والإشارة إليه على أنه مركز الوعي ؟

وإذا استمرت رحلة البحث الهائل هذه عبر مفاهيم العلم التقليدي ، دفعتنا طبيعة الوعي دفعا إلى إعادة تجميع أجزاء المخ الإنساني « المهان » بالتقطيع والتجزيء والتثبيت ، حتى يعود كلا متكاملا كما كان قبل أن يدخل في « معاناة » التحقيق العلمي .

فإذا صرنا من هذه التجربة المتحدية للأسس العلمية السائدة حتى الآن على وعي بفظاعة دراسة الشيء الحي في حالته الميتة ومخاطرها ، ثم الاستنباط والحكم والتطبيق على الحي ، مع اختفاء الوعي بالفجوة الرئيسية أو قل بالفجوة الحيوية في التتابع ، وجدنا أنه لابد من إدخال مفاهيم الحركة والنبض والإيقاع والتعدد الكونتربونطي والدراما النابعة من إمكان الاختيار من مسالك متعددة ، ومن استمرارية وجود إمكان « هذا الذي لا يمكن التكهن به » ، ومن التفاعل المستمر في كل لحظة حياة بين الثابت والمتحرك ، بين الميت والحي (هذه المفاهيم حيوية أيضا للتفرقة بين الحركة أو التحريك الميكانيكي والحركة الحيوية) .

ولو افترضنا أننا ــ إزاء ما تقدم ــ حاولنا إصلاح ما أفسده العلم « الديكارتي » (مرجع ١٣) ، وعكسنا المنهاج العلمي السائد فنظرنا إلى المخ بما هو كل ، ثم ازددنا وعيا وتواضعا وتركنا فيه ظاهرة الحياة ، برغم علمنا أنه من شأن طبيعة الحياة أن تعبث بلا احترام بالأطر والأنماط التي نضعها للفهم والتثبيت ، وأنها تنزلنا في « عبثها » من علياء ادعاء العلم والمعرفة الحالية والماضية والمسبقة ، إلى الركوع في صمت وإرهاق وتواضع في محراب هذا الذي يرفض التنميط والتثبيت ، في اعتراف كامل بمحدودية ما عندنا من علم ، وفي اعتراف كامل ومتواز بأن مجالات قوة العلم الهائلة لا تلغي ضرورة الاعتراف بمجالات ضعفه الذي يدعو إلى التواضع ، ولا تلغي أبدا ضرورة التواجد في حضرة الحياة من منطلق التواضع والتعلم والاسترشاد على نحو متجدد وبلا نهاية.لو افترضنا تحقق هذه المطالب الصعبة كلها ، في ظل السعار التعويضي المغرور للعلم القاصر ، الذي أصبح يستعمل كل قوته لإخفاء عجزه وقصوره ، فسنجد أنفسنا نناظر بدلا من أجزاء ميتة ومحنطة من المخ الإنساني ــ نناظر المخ كله في حالة حياة ، وسندرك أن مراكز الوعي ــ على عكس ما قادتنا إليه مفاهيمنا السائدة « التقليدية » ــ تبدأ في الجذور عند الجذع reticular activating sysem حيث توقظ الجذور طبقات المخ كافة حتى أعلاه ، ثم نمر بصدمة أخرى ، حيث تتفجر اتجاهاتنا العزلية التي كانت تدعي الأولوية المطلقة والدائمة لفص قيادي من نصفي الكرة المخية ، فنجد أن نصفي الكرة المخية يعملان معا في تنسيق وتكامل أنكره العلم سابقا ، لغياب الوعي ولغياب النموذج الحي المتكامل الديناميكي ، ولغياب مفهوم المحصلات الديناميكية المتغيرة وفقا لخصوصية التتابع التفاعلي في لحظة ما من المكان والزمان ، فإذا بنا نجد أن هناك وظائف وعي « جشتالتي » ــ كلي ــ فني إيقاعي حدسي عاطفي جوهري ، وأن هناك وظائف وعي عقلاني حسابي تجزيئي تثبيتي ، وأن المنظور المتكامل للمخ يقطع بأن تلك الوظائف لا تلغي إحداها الأخرى ، بل ــ على العكس ــ إن المنظور التكاملي يرى أنها موجودة لتعمل معا في ثراء كونتربنطي تتابعي متواز ، لا أجد له نموذجاً إلا في الأعمال القيمة للفنون التعبيرية العظيمة .

فإذا أدخلنا كل ما تقدم من اعتبارات في منظورنا ، أو بالأحرى مناظيرنا ، فلن يكون هناك أي معنى للمخ بفصيه المتكاملين المتبادلين ، وبجذعه ذي الجذور المحركة للوعي ، دون أن يكون لهذا الكيان الرائع تغذية حسية في كل ما هو متاح له من منافذ sensorium . وحتى على افتراض تمام هذا المطلب « الفني العلمي معا » ، أو « العاطفي العقلي معا » ، فلن يكون لكل ما تقدم معنى دون وجود المسالك التعبيرية وأدواتها ، والمهارات الأصلية والمكتسبة للتعبير expressorium* عن الوعي الذي هو موضوع السؤال أصلا .

ومن هنا نستنبط أن المعرفة المتكاملة ، التي يتحقق فيها إمكان « الهرمنة » الطبيعية مع القوى الجذرية الأولية أو المعطيات الأساسية « الأبدية » inherent forces as opposed to non — inherent forces هي دائما معرفة فصي المخ معا في مرحلة الوعي الحسي ، ثم التعبير الوعيي ؛ وهو ما لا يتوافر حتى الآن إلا في بعض قمم الإنجازات الفنية المعمارية الكونتربونطية ، ولا يتوافر في المعرفة « العلمية » بمستوى تطورها الحالي .

وقد يعتقد البعض أنه لا مكان إذن للعلم المعتمد على التثبيت والتجزيء والعزل ، بعد ما ثبت من قصوره الحيوي ، برغم قواه التطبيقية الهائلة في بعض المجالات ؛ وهذا أبعد ما يكون عن الهدف من هذا المقال الذي يحدد تخلف العلم القاصر ومخاطره ، ليس في كينونته مطلقا ، بل في ظاهرة ضياع الوعي بالحدود التي يلتزم بها بالضرورة منهاجه التثبيتي التجزيئي العزلي إلى درجة التردي في خطأ اعتقاد أن معارفه هي معرفة بالكل الحي ، في حين أن نقطة المعرفة عند منهاجه هي التجزيء والتثبيت ، وهو التناقض المانع للكل الحي ؛ فما بالنا ومن ظواهر الحياة أنّ جمع الأجزاء لاستكمال الكل أو طرحها منه لا يكاد يكون أبدا جمعا حسابيا أو طرحا « علميا » رياضيا ! فإذا وعى العلم ، متواضعا ، بهذه الحواجز الأساسية بينه وبين الحياة ، وبالقصور الذي يشوب مناهجه ونماذجه ومفاهيمه فيما يختص بالحياة ، فراعى أن يكون ــ مهما تضخمت إنجازاته وتطبيقاته في بعض المجالات ــ تابعا للحياة ، متعلما منها ، ومسترشدا مقودا بها ، فإن العلم يصبح من أكبر النعم على البشرية ، ومن أكبر الآمال في إثراء الحياة وتأمينها ، بدلا من أن يصبح ــ كما هو الآن ــ أحد المخاطر الكبرى على استمرار الحياة ونمائها .

● التعبير من عند المؤلف

ونكرر أن مخرج العلم من طريقه المدمر الحالى هو اللجوء إلى مجالات المعرفة الموازية ، مسترشدا ومستلهما ومتسائلا وباحثا فى تواضع . وعلى رأس هذه المجالات المعرفة المحتواة فى فنون الإنسان التعبيرية القيمة* ، التى تحوى من التركيبات والتتابعات والنماذج مايبحث عنه العلم فلا يجده من جهة ، ومن جهة أخرى ما يرشد المعرفة العلمية إلى الطريق الذى يتيح للعلم أن يولد من جديد نعمة من أجل البشرية والحياة .

رابعا : هل تفتقر علوم الحياة والطب إلى نموذج حى ؟

وما دور الأدب والفنون ؟

وبأى منطق نقول إنها ملاذ البشرية فى أزمتها التى صورناها على أنها اندفاع بقوى متصاعدة فى طريق طبيعته الأساسية أن يكون مسدودا ؟

لعلنا دللنا من الاستعراض والتحليل السابقين أن علوم الحياة بعيدة كل البعد عن النموذج الحى ؛ بل إنها قد قَنَنْتُ بُعدها عن الحياة بما فيها من تحد للتعدد والإيقاع والحركة والوجود المستمر للتصريف الذى لا يمكن التهكن به the element of unpredictability ، بدعوى أن هذه الأشياء كلها غير علمية ! ومن هنا نجد أن علوم الحياة عاجزة ـــ عجزا يهدد البشرية كلها بالفناء ـــ عن مجاراة علوم الطبيعة بما أطلقته من قوى هائلة ، كما أصبحت عاجزة متكبرة أمام الوعى الفنى الهائل عبر العصور والأزمنة بالإنسان بوصفه نموذجاً حيا به التعدد والتناقض والتفاعل والحركة والإيقاع والدراما . ومن المنظور الأحادى المجزىء الثابت ـــ بدعوى العلم ـــ أصبحت علوم الحياة الحليف الطبيعى للسلطة السياسية الحاكمة فى مكان وزمان ما ، باتجاهاتها الطبيعية للتمسك بالثبات بما يتخطى مطلب الثبات المشروع لنمو الحركة ، إلى ثبات هو وأد للحركة وتجريم لها ؛ وهى أخطر تحولات السلطة التى يجب أن تتصدى لها دائما الحياة بعلومها وفنونها ، لتقويمها بصفة مستمرة ، أيا كانت المسميات البراقة ، والمبررات المقنعة ، التى تفنّن السلطة ، وحلفاؤها فى سوقها عبر العصور والأزمنة .

واسمحوا لى أن أختم المقال بالاستعارة من مقالات لى عن موسيقى الإنسان المسماة بالموسيقى العالمية (مرجع ١٤) .

« انظر إلى الإنسان وفيه الضعف والقوة . وفيه الخوف والطمأنينة . . الشجاعة والجبن . . الإقدام والتخاذل . . القدرة والعجز . . بل فيه فى كل نبضة حياة تفاعل دراما الحياة الموت "

الأشياء ونقائضها موجودة تتحرك وتتفاعل . وتنطلق القدرات ويحدث التطور الحقيقى والحركة الحقيقية من الوعى الحساس والمتواضع بهذه المواصفات الفريدة . . الوعى الذى يؤدى إلى المعرفة والاستجابة والتنسيق والتنقل السهل بين الجزئيات « المتناقضة » . . المتحركة المتفاعلة . . إلى الجماعات الكلية . . ثم إلى الجزئيات مرة أخرى بسهولة ويسر ، والتزام متواضع بهذه الحركة الإيقاعية التعددية المذهلة ، التى هى الحياة . . الوعى الذى يؤدى إلى حساسية دائمة دءوب بحدود المناظير والمقاييس ومحدوديتها ، وبضرورة تغييرها وتنويعها واستعمالها أو تركها فى سهولة ويسر ؛ توجهنا فى ذلك كله المبادىء والتحديات التى استعرضناها فى هذا المقال ، والتى تصدت لها بالتفصيل بعض المراجع التى أوردناها (٣ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩) .

اعتقدنا أن النصر الأكبر فرض أحادية مبدئية « علمية » منطقية ثابتة ، وتمتعنا ـــ وقتيا ـــ بما تضفيه هذه الأحادية المصطنعة والمزورة من أمان وثبات ، وهى فى الواقع الحياتى معادلة مضادة للحياة ، ومدخل أكيد للضعف والعجز والموت المفروض والمصطنع . وسارعت قوى الثبات التقليدية لتتحالف مع هذا الموقف المهدد للحياة كلها . . وتحولت تجربة الأحادية الجماعية التى هى مركز التقاء أعمق ما فى الفن والدين والعلم وأروعه إلى أحادية بترية مدمرة مضادة للحياة ، ومن ثم مضادة لكُنه الفن ولكنه الدين ولكنه العلم (المعرفة) . هذه الأحادية البترية المثبتة هى الفخ الخطير الذى يتردى فيه الفن والدين والعلم عند البعد عن المصادر ، وعند غياب الوعى « الحى » الديناميكى . وهذه الظاهرة المتسللة المدمرة هى : دينيا ، الأصنام الحجرية الثابتة الجامدة ، أو البقرات المقدسة ؛ وفنيا هى فن شغل نوافذ الوعى ، وقتل الوقت والحركة الظاهرية بلا حركة ؛ وعلميا هى العلم الباتر المجزىء العازل المثبت بلا وعى لحدوده وقصوره . ويتبارى الإنسان ـــ بعد التردى فى الفخاخ المدمرة ، وكلها تؤدى إلى طرق مسدودة ـــ فى تحقير نفسه وتأثيمها وبترها وتسليمها لقمة سائغة أو ضحية مقهورة « لإعادة التشكيل والصياغة والتصحيح والعلاج » ، على حسب النظرية السائدة فى العصر والمكان . وتتضاعف الآلام والعذابات والضياع البشرى مع « التقدم » ، ومع ازدياد القوة ، المتاحة للبشر ، دون أن ندرى لماذا وكيف ؟ لكن من فضل الله على البشر أن ترك إحدى فخاخ الوعى المتجمد الثابت الباتر لكل « آخر » يعتقد أنه « الحقيقة » الوحيدة ، وأن أحاديته البترية هى أحادية المعرفة المحيطة بكل شىء ـــ ترك إحدى هذه المجالات بلا ذراع قاهرة ومرهبة وباطشة فاستمر للبشرية من خلال هذا المجال ـــ الفن العظيم ـــ قبس من المعرفة يستمر خيطه عبر أحلك العصور ظلاما وقهرا وبطشا ، حتى حين يجتث البطش المعرفة فى كل المجالات الأخرى اجتثاثا .

يبقى أن نقول إنه قد تسللت مفاهيم الأحادية التجزيئية الثابتة إلى المفاهيم الدينية بوحى من المصلحة السياسية ، ثم التجأ العلم إلى هذه المفاهيم نفسها ليخرج من ظلام فوضى الغيبيات والتغييب ، فنجح وقتيا (حيث كان سببه مشروعا مرحليا) ثم تيبس ـــ إلا علوم المادة ـــ فى المناظير الجامدة .

ومن حيث إنه فى كل الأوقات التجأت القوى السياسية إلى تعضيد مناظير الثبات والتجزىء من أجل الأمان والتأمين ، ومن أجل الاستمرار عبر تحدى الحياة والحركة ، وعبر مشروعية الحاجة المرحلية ، أصبح أمل البشرية المهدَّدة للوصول من جديد إلى كنه الدين والعلم هو الفن الحى المتحرك ، وبصفة خاصة الموسيقى والدراما التعددية الإيقاعية الكونتربنطية المعمارية المتحركة .

ويخالف ملاذ البشرية الأخير هذا علوم المادة وعلوم الكون ، حيث فرضت عليها فرضا تحديات الحركة ، والإيقاع ، والتعدد ، والتناسق ، والتنافر ، والتناقض ، والانتقال من حال إلى حال ، ومن زمن إلى زمن ، والخروج من مجالات القياس ، ثم الدخول ، ثم الخروج ، والكل الذى يزيد عن مجموع الأجزاء ، والجزء الذى يزيد

* تنبع هذه المعرفة من الفرد أحيانا ، فى صورة شوامخ الوعى عبر التاريخ والمكان ، ومن المجتمع المبدع ، أحيانا أخرى ، فى صورة «الفن الشعبى» عبر الشعوب والعصور .

عن ناتج الطرح ، إلى آخر هذه الملحمة الرائعة التى تنبثق فى قوة وروعة عبر الثوانى والأيام واللحظات وبلايين السنين .

هذه الملحمة فرضت على علوم المادة والكون أن تتحول إلى فن حليف للفن ، أى إلى فن ــ علمى جديد ، يضيف إلى فنون الموسيقى والدراما ويتعلم منها . عند ذاك يعى الطرفان تدريجا المصدر غير محدود الثراء ، الذى طالما أهمل وبتر وأنكر ، ألا وهو الإنسان الحى النابض المتكامل ، الذى يعى بفصى المخ معا ، أى الذى يمارس وعى العقل ووعى القلب معا ، ويطبق هذا الوعى الحى على ما هو متاح له من تراث هائل فى الدين ، وفى العلم ، بل فى كل المعطيات وعناصر الطبيعة والكون ، وكل القوى الهائلة المتاحة له ، والتى ستتاح « له » إن هو وعى ، أو تنقلب « عليه » إن هو فقد هذا الوعى .

المراجع :

(١) **Illich, Ivan.** (1975), Medical Nemesis, New York, Bantam.

(٢) **Mckeown, Thomas.** (1976), The Role of Medicine: Mirage or Nemesis, London, Nuffield Provincial Hospital Trust.

(٣) **Capra, Fritjof.** (1982), The Turning Point, London, Wildwood House.

(٤) **Moorehead, Alan.** (1966), The Fatal Impact, London, Hamish Hamilton.

(٥) **Hassan, T.H.A.** (1985), A Guide to Medical Endocrinology, London, Macmillan.

(٦) **Hassan, T.H.A.** (1983), The Current Crisis of Medicine and Science and The Place of Music, paper presented at the Third International Conference on Music, Medicine, Education and Therapy, Denmark, Arhus-Ebeltoft.

(٧) **Janov, Arthur.** (1970), The Primal Scream. New York: Dell.

(٨) **Laing, R.D.** (1972), Metanoia: Some Experiences at Kingsley Hall, In Ruitenbeck, H.M.,ed. Going Crazy: The Radical Therapy of R.D. Laing and Others, New York, Bantam.

(1978), The Politics of Experience. New York, Ballantine.

(1982), The Voice of Experience, New York, Pantheon.

(٩) **Reich, Wilhem,** (1979), Selected Writings, New York, Farrar, Straus and Giroux

(١٠) محمد صادق صبور ، طارق على حسن ، محمد شعلان . (١٩٨٣) الطب مريضاً ، مكتب النيل للطبع والنشر ، ميدان الباشا ــ المنيل ــ القاهرة .

(١١) **Hassan, T.A.H.** (1983), Problems and Constrains in Introducing Community-Oriented Problem-Solving Medical Education in an Egyptian Context, paper delivered at International Conference on Problem-based Learning, Maastricht, Holland.

(١٢) **Stapp, Henry Pierce.** (1971), S. Matrix Interpretation of Quantum Theory, Physical Review D, March 15.

(١٣) **Pietroni, Patrick.** (1983) (Inaugural Address to the Launching Conference) The British Journal of Holistic Medicine, Vol. 1 No. 1.

(١٤) طارق على حسن (١٩٨٢) ، دعوة إلى الموسيقى العالمية والعالمية فى الموسيقى ، مجلة الأطباء ، السنة ٢٧ العدد ٨٩ ، نقابة الأطباء ــ القاهرة .

تعـدّد التصويت فى الموسيقى

عواطف عبد الكريم

تبدع المؤلفات الموسيقية ، عن طريق تنظيم العلاقات النغمية الإيقاعية بين المدرك الأفقى للموسيقى ، أى اللحن ، والمدرك الرأسى لها ، أى تجميع النغمات المصاحبة والتى نعرفها باسم الهارمونى . ويتم هذا التنظيم من خلال نوع من التراكيب البنائية الداخلية Structures التى ينتظمها إطار بنائى معين Form . وقد أطلق الموسيقيون النظريون مجازا ، صفة النسيج Texture على العلاقة بين المدركين الأفقى والرأسى للموسيقى ، لتشابهها مع علاقة السدى واللحمة فى النسيج .

ونحن نصادف أنواعا مختلفة من النسيج داخل المؤلفات الموسيقية ؛ فهناك النسيج أحادى الصوت (اللحن) Mono-phonic ؛ وهو الذى يقوم على لحن مفرد ، سواء تم أداؤه بواسطة مغن واحد أو مجموعة من المغنين ؛ أو عازف واحد أو مجموعة من العازفين . وتراثنا من الموسيقى العربية التقليدية خير مثال لهذا النوع من النسيج . وهناك أيضا النسيج القائم على مجموعة من الأصوات ذات النوع الواحد أو الجنس الواحد Homo-phonic ، بحيث تسمع مجموعة من الأصوات أو النغمات المختلفة فى آن واحد ، إلا أن هذه الأصوات تتكون من لحن أساسى له الصدارة ، تسانده مجموعة الأصوات الأخرى التابعة له ، التى ليس لها من أهمية لحنية أو استقلالية إيقاعية ، ما يرقى بها إلى الوقوف فى ندية كاملة مع اللحن الأساسى . ومادامت العلاقة هنا علاقة متبوع وتابع ، فالنسيج الموسيقى هوموفونى أو هارمونى حتى وإنْ تعددت الأصوات الموسيقية المسموعة فى آن واحد واختلفت . ومعظم المؤلفات مثل : الصوناتا والسيمفونية والكونشرتو المنفرد والقصيد السيمفونى ، يغلب عليه هذا النوع من النسيج .

أما النسيج متعدد التصويت الحق Poly-phonic ، وهو النوع الثالث من أنواع النسيج التى نصادفها داخل المؤلفات الموسيقية ، فهو يقوم على تقابل مجموعة من الألحان المتزامنة وتشابكها وتعارضها (لحنان أو أكثر) بحيث يكون لكل لحن منها كيانه الإيقاعى والنغمى المميز له . وبالرغم من هذا التشابك والتعارض فهى تكوّن فيما بينها وحدة فنية مترابطة . ويتمثل هذا النسيج خير ما يتمثل فى أنواع من التأليف الموسيقى مثل الموتيت والفوجه والكانون والابتكارات . وغالبا ما نجد النوعيات الثلاث من النسيج داخل إطار العمل الموسيقى الواحد ولكن بنسب مختلفة . ويوصف العمل الموسيقى تبعا لنوعية النسيج الغالب على تكوينها .

كانت كلمة تعدد التصويت « Polyphonia » شائعة الاستعمال عند الإغريق . كذلك أطلقت الصفة المشتقة منها « Polyphones » على كل ما كان له القدرة على إصدار أصوات متعددة ، أو كان متميزا بغزارة التعبير اللغوى ، أو كان ثرثارا . وفى حين اقترن الاسم بالموسيقى منذ العصر الهيلينى المتأخر ، ظلت الصفة تستعمل فى غير الموسيقى ، وبالمعنى الذى أوردناه من قبل . جرت العادة على مر العصور وفى مختلف البلاد على استغلال أصل الكلمة وهو « Polyphon » فى مجموعة من المصطلحات التى تعطى معنى تنوع الأصوات أو تعددها أو تكاثرها . ففى عام ١٦٥٠ ظهرت فى ألمانيا طريقة تقوية الصوت عن طريق تكرار الصدى الصوتى الصادر منه أو

مضاعفته ، عرفت باسم « Polyphonismus » . وفى إنجلترا ظهرت آلة وترية تشبه العود فى العصر الإليزابيثى عرفت باسم آلة البوليفون « Polyphone » وكانت هذه الآلة تصدر مجموعة متنوعة من الأصوات الموسيقية التى لا تستطيع آلة واحدة إصدارها . أما الأرغن البوليفونى فقد ظهر أيضا فى إنجلترا حوالى عام ١٨٩٠ ؛ وهو يستطيع تقليد أصوات جميع آلات الأوركسترا الوترية وآلات النفخ الخشبية كل آلة على حدة . وكذلك كان يطلق اسم « Polyphonist » على الشخص الذى يستطيع إصدار أصوات مختلفة عن طريق التكلم من بطنه « المقامق » . وفى إيطاليا ، تم اختراع آلة اسمها Polifone حوالى عام عام ١٨٣٣ كانت لها القدرة على الانتقال من صوت آلة الكلارينيت إلى صوت آلة الباصون . وفى الربع الأول من القرن التاسع عشر ، ظهر فى ألمانيا جهاز الـ « Polyphon » ؛ وهى نوع من الصناديق الموسيقية ، أو نوع من أنواع الجراموفون[٨]*

وحوالى عام ١٣٠٠م بدأ استخدام المصطلح « بوليفونية » للدلالة على تعدد التصويت فى الموسيقى ؛ فقد ظهر فى المرجع المجهول المؤلف ، المسمى « Summa Musice » الذى تناول موضوع الكتابة للأرغن ، مصطلحات مثل التصويت الثنائى « Diaphonia » ؛ التصويت الثلاثى « Triphonia » ؛ التصويت الرباعى « Tetraphonia » . وبداية من عام ١٥٣٦ ، وبظهور المرجع المعروف باسم « Musurgia Seu Praxis Musicae » للمؤرخ Luscinius الذى يتناول فيه مسائل التدوين الموسيقى والكتابة البوليفونية ، شاع استعمال المصطلح « بوليفونية » لوصف المؤلفات الموسيقية القائمة على تعدد التصويت بشكل عام ؛ وبدىء أيضا فى التفرقة بين تعدد تصويت عفوى أو تلقائى أو غير مقصود ، وتعدد تصويت مقصود أو مكتوب أو فنى ، مع بداية الاهتمام بالبحث فى موسيقى الشعوب والأجناس المختلفة ، من خلال ظهور علم موسيقى الشعوب « Ethnomusicology » . وقد ورد تلميح عن تعدد التصويت العفوى فى كتاب « كرشر Kircher » المسمى « Musurgia Universalis » الذى صدر عام ١٦٥٠ ، وذلك فى الصفحات ٢١٥ ، ٥٣٩ ، ٥٤٣ ؛ حيث فترق ما بين تعدد تصويت طبيعى عفوى وغير مقصود « Polyodia Naturalis » وتعدد تصويت فنى أو مقصود « Polyodia Artificialis » . وسنورد شرح الفروق بينهما فيما بعد .

وإلى جانب المصطلح « بوليفونيه » تداولت الدول المتكلمة باللغة الألمانية مصطلحا آخر لوصف الموسيقى القائمة على أكثر من صوت ، أو الموسيقى متعددة التصويت ، فظهر المصطلح « متعددة التصويت Vielstimmig » ، وارتبط بالموسيقى التى تزيد أصواتها عن أربعة أصوات . وتضاربت الآراء حول نعت هذه الموسيقى بهذه الصفة ، أو إطلاق صفة أخرى هى « مكتملة التصويت Vollstimmig » عليها . ومع تضارب الآراء حول أيها أفضل : متعددة الأصوات أو كاملة الأصوات ، استقر الأمر خلال القرن التاسع عشر على إطلاق المصطلح « Mehrstimmig » على أى نسيج موسيقى قائم على أصوات متعددة .

ثم تطور الأمر إلى تفرقة واضحة بين تعدد التصويت الذى يعتمد على الاستقلالية النغمية الإيقاعية للألحان المختلفة المتزامنة ، وتعدد التصويت الذى يتبوأ فيه لحن واحد مكان الصدارة ، فى حين تقوم بقية أصوات العمل الموسيقى على مساندته وتعميق موقفه . واقتصر استخدام المصطلح « بوليفونيه » على المؤلفات الموسيقية من النوع الأول ، فى حين استخدم المصطلح « هارمونيه » على المؤلفات الموسيقية من النوع الثانى . وقد اتضحت هاتان التسميتان واستقرتا خلال القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا .

ويميل الإنجليز إلى استخدام المصطلح « بوليفونية » على الموسيقى متعددة التصويت منذ ظهورها حوالى القرن العاشر الميلادى حتى نهاية القرن الخامس عشر ، فى حين يطلقون اسم « كونترابنطية » على الموسيقى متعددة التصويت ، التى سادت خلال القرن السادس عشر حتى اليوم . وقد استغلت التسمية الجديدة بشكل شائع اليوم ، بالرغم من أن « بوليفونيه » مرتبطة بنوع النسيج أو نوع التأليف ، فى حين « الكونترابنطية » هى فن صياغة أو قواعد كتابة وتأليف النسيج البوليفونى . وكلمة « Counterpoint أو Kontrapunkt » ظهرت أول ما ظهرت فى القرن الرابع عشر فى العصر الموسيقى المسمى « آرس نوفا Ars Nova » . ومصدر الكلمة هو الاصطلاح اللاتينى « Punctus Contra Punctum » ، ويعنى حرفيا نقطة مقابل نقطة ، أى نغمة مقابل نغمة ، ومفهومه إبداع لحن موسيقى يتلاءم مع لحن آخر مفروض علينا ، يسمى باسم « اللحن الثابت Cantus Firmus » . وكان اللحن الثابت ينتقى من الألحان الجريجورية ، التى كانت تعرف باسم الغناء البسيط[*] Plain Song . وتعد قواعد كتابة الكونترابنط هى بدايات الممارسة الإبداعية المكتوبة فى مجال التأليف الموسيقى العالمى ؛ إذ كان إبداع الألحان أو الألحان المقابلة يتم شفاهة قبل ظهور الكونترابنط .

إن تعدد التصويت هو أحد المحاور الأساسية الثلاثة للتعبير الموسيقى ، إلى جانب الإيقاع واللحن . وتشكل مراحل الارتقاء بهذه المحاور ، الجانب الأكبر من تاريخ الموسيقى فى العالم . وقد بدأ اهتمام الإنسان بتعدد التصويت متأخرا زمنيا عن اهتمامه بالإيقاع وباللحن (حوالى القرن التاسع الميلادى) . وبالرغم من صدق تلك الحقيقة يمكن القول إن أولى مظاهره قد وجدت عند كثير من الشعوب البدائية فى آسيا وأفريقيا وأوروبا ، ولكن بشكل عفوى غير مقصود (وهو النوع الذى أطلق عليه Kircher ، اسم Polyphonia or polyodia Naturalis) .

ويظهر تعدد التصويت غير المقصود بوصفه نتيجة طبيعية وحتمية لظاهرتين أساسيتين هما :

(أ) غناء مجموعة من المغنين معا من أعمار متفاوتة أو من الجنسين .
(ب) عدم وجود تدوين موسيقى واضح وقاطع يلزم مجموعة المغنين بغناء اللحن معا منذ بدايته وحتى نهايته .

وبالنسبة للظاهرة الأولى نجد أن اختلاف طبيعة الأصوات والمناطق الصوتية الغنائية لكل جنس أو لكل عمر ، ينتج مسافات لحنية متوازية أثناء غناء اللحن المفرد ، مثل الأوكتافات أو الخامسات أو الرابعات ؛ وبهذا تتعدد أصوات اللحن بشكل عفوى . وهذا النوع من الغناء يعرف باسم الغناء المتوازى « Parallelen Gesang » . أما بالنسبة للظاهرة الثانية فتنتج عنها أشكال مختلفة من تعدد التصويت العفوى ،

* يشير الرقم إلى ترتيب المراجع فى نهاية البحث .

مثل المحاكاة البدائية غير المقصودة « Imitation Primitive » ، وتنتج عن عدم دخول مجموعة المغنين معاً فى بداية الغناء (بداية موحّدة) ، أومثل الهتروفونية التى تنشأ عن طريق محاولة أحد المغنين أو أحد عازفى آلة المصاحبة ، زخرفة لحن الغناء الذى يؤديه الجميع « Varianten-Heterophony » . وقد ينتج أيضا نوع من المحاكاة الحرفية « Canon » :

> هناك أخيرا غناء قانونى اتباعى Canon حقيقى توصلت إليه قلة من القبائل المحيطة بخط الاستواء نتيجة لما يحدث من تشابك منشؤه نفاد الصبر ، حين تنخرط جماعات فى غناء تبادلى Antiphonal (بين مجموعتين) أو تجاوبى Responsorial (بين العريف والكورس) ولا تنتظر حتى يأتى دورها وإنما تدخل قبل أن ينتهى الصوت الرئيسى .

والواقع أن أهالى جزيرة فلورس Flores بأندونيسيا يغنون حقا أكثر أنواع « الكانون » صرامة ، وذلك فوق صوتى « أرضية » أو « طنين Drone » مزدوجين على درجة الأساس ودرجة الخامسة كما فى آلة « موسيقى القرب » (٦ ص ١٧ ، ١٨) .

وقد عنيت الحضارات القديمة عناية كبيرة بالتعبير الموسيقى اللحنى الإيقاعى ، فى حين لم تلتفت إلى التعبير « الكونترابنطى » (التعبير متعدد التصويت) ؛ فقد كانت موسيقاها قائمة على اللحن المفرد . ومن أهم هذه الحضارات ، الحضارة الإغريقية التى يعتقد أنها قد أخذت الكثير من حضارة مصر القديمة العظيمة ؛ فقد ورد فى كتابات المؤرخ هيرودوت (٤٨٤-٤٢٥ قبل الميلاد) ، أن الطقوس الدينية المصرية الخاصة بإيزيس وسيرابيس قد انتقلت كاملة بأشعارها وأغانيها وصلواتها وآلات النفخ الموسيقية الخاصة بها ، وانتشرت فى بلاد الإغريق ، ومنها انتقلت إلى الإمبراطورية الرومانية ، ثم مباشرة إلى غرب أوروبا . (٧ ص ٩٨) . وبالرغم من الاهتمام البالغ بالموسيقى اللحنية ، فقد عرف الإغريق أنواعا مختلفة من تعدد التصويت العفوى الذى سبق أن تكلمنا عنه . فإلى جانب الكورس الذى ارتبط بالدراما الإغريقية القديمة ، وإلى جانب الكورس مع المغنى المنفرد فى التراجيديات ، وجدت أيضا أنواع من الغناء الجماعى الذى يؤديه مجموعة من الهواة غير المتخصصين من عامة الشعب ، فى المناسبات والاحتفالات القومية والدينية والاجتماعية . وهذا الغناء الجماعى وإن كان يعتمد أساسا على لحن مفرد إلا أن اختلاف المناطق الصوتية تبعا لاختلاف الجنس أو العمر كان يظهره فى نسيج متعدد التصويت . وكان هذا الغناء يؤدى بدون مصاحبة ، أو بمصاحبة من المنشد المحترف على آلة القيثارة Kithara أو آلة الليرة Lyre وأحيانا تتم المصاحبة بآلة المزمار المزدوج إذا كانت الاحتفالات مرتبطة بأعياد ديونيسيس (٧ ص ٩٣) . وكثير من كتابات أفلاطون (٤٢٩-٣٤٧ قبل الميلاد) ، تومىء إلى وجود نوع من تعدد التصويت الآلى الذى يشبه الهيتروفونية . ومن شرحه الذى ظهر فى كتابه « القوانين Laws » نفهم أن الشاعر المغنى يقوم بمصاحبة غنائه (أو غناء الآخرين) على آلة الليرة إما بالالتزام المطلق بحدود اللحن المغنى ، أو أن يقوم بإضافة حواش وزخارف لحنية وإيقاعية على نغمات اللحن الأصلى ، تبعا لإحساسه الفنى ولمهاراته الأدائية (٩ ص ٩٥) . وفى هذا الكتاب نفسه يقول أفلاطون فى مجال التعريض بمدرسى الموسيقى الذين لا يضعون فى اعتبارهم حجم القدرات المكتسبة للتلاميذ ؛ أثناء أداء المصاحبة ؛ لغناء هؤلاء :

> إن العازف منهم يعزف مع تلاميذ لم يدرسوا الموسيقى إلا ثلاث سنوات فقط ، فيجيب عن المسافات القريبة بأخرى أبعد منها ، وعن النوتات المنخفضة بأخرى أعلى منها ، وعن النوتات السريعة بأخرى أبطأ منها . (٩ ص ٥٩) (٦ ص ٨٢) .

وهو يحذر هنا من استعمال مثل هذه المصاحبة مع المبتدئين . أما تعدد التصويت الآلى فقد نال قدرا من الاهتمام الواعى ؛ ولو أنه كان أيضا فى أبسط أشكاله بالنسبة لآلة المزمار المزدوج « Aulos Di-Aulos » التى تنتج نوعا من الطنين الممدود إلى جانب اللحن ، لطبيعة تكوينها . أما آلة الهارب التى عرفت باسم « Magadis » فإن احتواءها على عشرين وترا قد أتاح للعازفين فرصة العزف فى أوكتافات متوازية . ومن اسمها اشتق المصطلح الذى يطلق على غناء كورس من الرجال والأطفال فى أوكتافات متوازية : « Magadising » . ومن كتابات الإغريق ونظرياتهم عرفنا الكثير عما كانوا يفضلونه من مسافات ؛ فالمسافات المتآلفة هى الأوكتاف والخامسة والرابعة ؛ وغيرها من المسافات متنافر . ويؤكد والتر ڤيورا Walter Viora فى مرجعه « العصور الأربعة للموسيقى » أن الإغريق قد عرفوا مبدأ خلط الأصوات لإصدار مؤثرات صوتية موسيقية . وهو يدلل على اعتقاده ببعض العبارات التى صدرت عن ألسنة بعض أبطال الدرامات الإغريقية ، التى تعطى معنى خلط الأصوات أو تنافرها مثل :

Synaoon diadon Concentus dissonus - Symphonia discors (٩)

والملاحظ أن أنواع تعدد التصويت البسيط والعفوى التى سبق أن عرضناها لا تزال قائمة فى كثير من الألحان والأغانى الشعبية فى البلاد المختلفة وفى ريف مصر أيضا ، وليس أدل على ذلك من وجود مجموعة من آلات الموسيقى الشعبية المصرية التى يصدر عنها نوع من تعدد التصويت البسيط الذى يعرف باسم الطنين أو « نوتة البدال » . ففى كل من آلة الزمارة المزدوجة والأرغول توجد قصبتان هوائيتان ، تصدر اليسرى منها النغمة المحدودة « الطنين » فى حين تؤدى القصبة اليمنى اللحن الأصلى . أما آلة المزمار فيتم العزف عليها فى مجموعة من عازفين ، العازف الأول يعزف اللحن الأصلى على الآلة الأصغر حجما وتسمى « سبس » ؛ أما العازف الثانى فهو يعزف النغمة أو النغمات المصاحبة على الآلة الأكبر حجما ، التى تسمى « جورى » .

ومع مطلع العصور الوسطى ، ظهرت بوادر تعدد التصويت المقصود داخل الكنيسة المسيحية فى أوروبا ، كما ظهرت أيضا فى كتابات شراح المدرسة الإغريقية من علماء العالم العربى الإسلامى أمثال الكندى (٧٩٠-٨٧٤ م) والفارابى (٨٧٠-٩٥٠ م) وابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧ م) ومن بعدهم صفى الدين الأرموى (توفى عام ١٢٩٤ م) من المدرسة المنهجية . ويرجح كثير من المؤرخين النظريين أن تعدد التصويت قد انتقل من كتابات علماء العرب إلى أوروبا ضمن ما انتقل إليها من معارف أخرى . وقد التقى الفكر الأوروبى مع الفكر

العربي فى بداية الأمر من ناحية الاعتماد على المسافات الهارمونية المتآلفة وهى الأوكتاف ، والخامسة والرابعة (أو مضاعفاتها) ، أخذاً بفكر الإغريق من ناحية ، ثم اعتمادا على ما تستسيغه الأذن وتتلذذ بسماعه من ناحية أخرى . كذلك يتشابه مفهوم بداية تعدد التصويت عند كليهما فى التلازم الإيقاعى للصوتين المسموعين ؛ وهو ما عرف باسم « الأورجانوم Organum » فى أوروبا وعرف باسم « الاصطحاب » عند العرب الذين تركز كلامهم عن « الجس على وترين فى آن واحد » .

وفى حين اعتمدت كتابات علماء العرب وفلاسفتهم على النظرية فقط دون التطبيق (فيما عدا الشرح على أوتار آلة العود) ، اعتمدت أوروبا أولا على التطبيق ؛ فقد بدأ الأورجانوم أول ما بدأ فى شكل ارتجال غنائى للحن بسيط يلازم لحن الإنشاد الدينى الجريجورى المتميز بنغماته الممدودة ، الذى كان يمثل العصب الأساسى لتعدد التصويت (اللحن الثابت Cantus Firmus) . جرت العادة فى بداية الأمر أن يؤدى هذا الغناء المرتجل تحت لحن الإنشاد الدينى متآلفا معه على مسافة الخامسة أو الرابعة ، متوازيا مع حركته ومع امتداده الزمنى . وهناك حالات يغنى فيها هذا النوع الذى عرف باسم الأورجانوم المقيد بثلاثة أو أربعة أصوات وليس بصوتين كما كان شائعا ؛ وذلك عن طريق تكرار الصوت الغليظ أوكتاف لأعلى أو تكرار الصوت الحاد أوكتاف لأسفل أو الجمع بينهما ، مما يعطى رنينا صوتيا غاية فى الثراء داخل أبنية الكنائس . وعن طريق المرجع الموسيقى المعروف Musica Enchiriadis ، تبين أن هناك نوعاً من الأورجانوم الحر الذى يحاول الخروج عن التوازى اللحنى المعروف فى الأورجانوم المقيد ، هذا الخروج كان يتم فقط فى بدايات الإنشاد الدينى وفى نهاياته . ويوما بعد يوم ، ونتيجة لجهد عالم موسيقى بعد الآخر ، ومؤلف موسيقى وراء الآخر ، وعلى مدى قرون طويلة (من القرن العاشر وحتى القرن السادس عشر) تطورت البدايات الجافة غير الموزونة لتعدد التصويت فى أوروبا إلى أروع أنواع « البوليفونية » أو « الكونترابنطية » الموزونة ، وذلك بعد إرساء قواعد الكتابة الكونترابنطية وتقنين نوعيات العلاقات الرأسية ، ووضع أسس المسار اللحنى للنغمات المتنافرة ، ثم تلمس كل وسيلة لإيضاح التدوين وتحديد القياس الزمنى للنغمات الموسيقية . وقد تحمل عبء هذا التطوير حشد هائل من العلماء والموسيقيين ، لانستطيع حصرهم ولكنا سنورد بعض الأسماء التى هى علامات مميزة فى هذا الطريق الطويل :

جيدو الأرتيزى Guido d'Arezzo (٩٩٠-١٠٥٠) ، فرانكو الكولونى Franco of Cologne (القرن الثانى عشر ؛ أو القرن الثالث عشر) ، مدرسة كاتدرائية نوتردام فى باريس ومن أهم أساتذتها ليونين Leoninus (القرن الثانى عشر) ، وبيروتين Pérotinus (القرن الثالث عشر) ، فيليب دى فيترى Philippe de Vittry (١٢٩١-١٣٦١) ، لاندينو Franscesco Landino (١٣٢٥-١٣٩٧) ، ماشو Guillaume de Machault (١٣٠٠-١٣٧٢) دنستابل John Dunstable (١٣٧٠-١٤٥٣) ودوفاى Dufay (١٤٠٠-١٤٧٤) ، ثم مدرسة الفلمنكيين وعلى رأسهم جوسكان دبريه Gosquin Després (١٤٥٠-١٥٢١) يمثل قمة ازدهار فنون الكتابة الكونترابنطية فى الغناء الكنسى متعدد التصويت وتعد القمة الأولى . أما القمة الثانية للكتابة الكونترابنطية المقامية فتمثلها مؤلفات ثلاثة من العمالقة هم : الفلمنكى لاسوس Lassus (١٥٣٠-١٥٩٤) ، الإيطالى بالسترينا Palestrina (١٥٢٥-١٥٩٤) ، الإسبانى فيكتوريا Victoria (١٥٣٥-١٦١١) والإنجليزى بيرد Byrd (١٥٤٣-١٦٢٣) .

ولايتسع المجال هنا لتتبع التطور التاريخى لتعدد التصويت فى الفترة الزمنية المذكورة ؛ ولا للخوض فى مسائل تخصصية دقيقة قد تثير ملل القارىء ، ولكن مجمل القول هو أن أوروبا ، قد فطنت إلى أهمية التعبير الموسيقى الكونترابنطى فقامت باحتضانه داخل الكنيسة وبتطويره داخلها ثم خارجها ، بعد أن تم نوع من التأثير المتبادل بين الموسيقى الكنسية والموسيقى الدنيوية ، على نحو أدى بها فى النهاية إلى تنظيم الفن الموسيقى وتقنينه . وقد ألزمها الحرص على هذا النوع من التعبير الموسيقى بتطوير التدوين الموسيقى إلى الشكل الذى نعرفه حاليا ، وهو تدوين لا يدع مجالا للارتجال أو للخروج عن النصوص الموسيقية المكتوبة . كذلك فإن تعدد التصويت الذى عرفته إنجلترا تحت اسم « الغناء التوأم Cantus Gemellus » الذى كان أساسا لنوع من تعدد التصويت عرف باسم « الطنين المزيف Faux Bourdon » ، كان نقطة تحول كبيرة فى كل من المجالين الهارمونى والكونترابنطى ، ووصل بأوروبا إلى تقنين الهارمونية المقامية .

وتطورت أوروبا بعد ذلك وقصرت التعامل على السُلمين الكبير والصغير ، وتركت مجموعة المقامات الكنسية مما سهل عليها عملية التأليف الموسيقى الهارمونى الوظيفى ، وبلورة أنواع من الصيغ الموسيقية ، وتأسيس فن التوزيع الأوركسترالى ؛ وكل ذلك فى سلسلة متصلة من التطور العلمى العقلانى الإبداعى ، قفزت بأوروبا من عصورها المظلمة إلى قمة ازدهار الإبداع الموسيقى الإنسانى .

وفى مقابل هذا التطور العظيم ، نجد أن تعدد التصويت الموسيقى عند العرب ، قد اقتصر على كتابات العلماء والفلاسفة . وبالرغم من أن محاولات تقنينه وتنظيره فى بداية الأمر جاءت مترادفة بل سابقة لمحاولات أوروبا ، علاوة على أنها قامت على قياس دقيق كما سيبدو فى المقتطفات التى سنوردها فيما بعد ، إلا أن الأمر لم يتعد هذا الموقف . وهناك مواضع عدة فى كتاب الموسيقا الكبير للفارابى (٨٧٠ - ٩٥٠) تدلل على وجود تعدد التصويت القائم على المسافات المتوافقة بعد تقنينها ؛ فقد ورد فى صفحة ٢٦٩ من هذا المرجع ما يلى :-

ومن هذه الأبعاد التى وجدناها ، أما الذى بالكل والذى بالكل مرتين ، والجملة تضاعيف الذى بالكل ، فإنها تسمى «المتفقات العظمى» ؛ وأما الذى بالخمسة والذى بالأربعة ، والذى بالكل والخمسة ، والذى بالكل والأربعة،فإنها تسمى «المتفقات الوسطى» .

وأما البعد الطنين وبالجملة كل بعد كان نسبة إحدى نغمتين إلى الأخرى أقل من نسبة البعد الذى بالأربعة فإنها تسمى «المتفقات الصغرى» . وبعض القدماء من أصحاب التعاليم يسمى المتفقات العظمى «الأبعاد المتفقة النغم» ؛ ويسمى الأبعاد الوسطى

«الأبعاد المتشاكلة النغم» ؛ ويسمى الأبعاد الصغرى «الأبعاد اللحنية النغم» (٣ - ص ١٦٩) .

وهو هنا يحدد مسافة الأوكتاف ومضاعفاتها بمسافة متفقة ومسافة الرابعة والخامسة ، أو مسافة الأوكتاف مع الرابعة والأوكتاف مع الخامسة ، بمسافة متشاكلة . أما المسافات الأصغر من الرابعة والخامسة فتنفع بوصفها لحنية فقط ؛ وهو المبدأ نفسه الذى ورد فى الأورجانوم الأوروبى فى بداياته . ومما يؤكد تفكيره فى تعدد التصويت أو فى جمع نغمتين فى آن واحد ما ورد فى الكتاب نفسه :

ثم إذا تأملنا الألحان تأملا كثيرا وجدنا فيها اقترانات للنغم وترتيبات لها ، وأعنى بالاقترانات اجتماع اثنين منها أو أكثر ، والترتيبات أن يقدم هذا فى السمع أو يؤخر هذا . . . الخ .

وقد قسم الفارابى ما عرفه من تعدد التصويت إلى ثلاثة أنواع هى :

(أ) الاتفاقات ؛ وهى عزف نغمتين متآلفتين معا (ورد فى كتابه المشار إليه شرح لتعدد تصويت ثلاثى الأصوات) .

(ب) التمزيج ؛ وهو عزف نغمتين متتاليتين بحيث تعزف الأولى خطفا إلى الثانية فتسمع كأنها متزامنة معها .

(ج) التضعيف ؛ وهو عزف النغمة مع قرارها أو جوابها فى آن واحد ؛ وهذا النوع هو ما عرفه الإغريق تحت اسم "Magadising" .

أما ابن سينا (٩٨٠ - ١٠٣٧) فى كتابيه «الشفاء» و «النجاة» فقد تطرق إلى موضوع تعدد التصويت بشكل مسهب وبحرية كبيرة جدا لم تعرفها أوروبا إلا فى القرن العشرين . وتعد كتاباته فى هذا المجال أكثر جرأة وتطوراً من كتابات هوكبالد البندكتينى فى أوروبا ، بل سابقة لما ورد فى تقنين المسافات المتوافقة التى ظهرت فى كتابات فرانكو الكولونى ؛ فقد كانت وجهة نظره أن أية مسافة لحنية متآلفة ، هى أيضاً متوافقة اصطحابيا :

ثم إن قوما زعموا : أن ما لا تقوم إحدى النغمتين من طرفين بدل الأخرى فى الأبعاد المتفقة توجد على قسمين :

إما أن تكون النغمتان من طرفين ، تتفقان إذا أوجدت نظرتا معا ، وتتفقان متتاليتين . وإما أن تتفقا متتاليتين فلا تتفقان مزجاً واتحادا معا ؛ ومنهم من قال بالعكس .

ومنهم من أفرد الممتزجتين عن المتتاليتين ، وليس لما عملوا شىء ألبتة ؛ فإن المتفقات كلها تتفق مزجا وتتفق تتاليا ؛ لأن سبب الاتفاق هو نسبة من النسب ، حيث وجدت كانت سببا ، كان وجودها مزجاً أو ائتلاء ؛ والذى دعاهم إلى هذا أشياء تعرفها فى كتاب «اللواحق»* .

(١ - ص ١٨)

وفى تحديده للمتفقات نورد المقتطفات التالية :

ولقد ثبت فى الإرثماطيقى ، أن كل ما على نسبة الضعف فهو المتفق ، وما على نسبة الزائد جزءاً فهو المختلف ؛ وأما النسب الأخرى فلا يتفق فيها إلا على سبيل البدل . (٢ - ص ٤٠٨) .

وفى مكان آخر من المرجع نفسه :

والمتفقات منها على سبيل البدل أربعة ؛ أحدها الزائد أجزاء من مخرج على نسبة الأعداد المتتالية ، كالزائد ثلاثة أرباع ، أو خمسة أسداس ، يكون بدلا عن أصل هو بعد يزيد بجزء وينسب إلى مخرج هو مجموع العددين مثل السبعة للأربعة فإن السبعة تزيد على الأربعة بثلاثة أرباع وهو بدل الزائد . . . الخ (٢ - ص ٤٠٨) .

وقد أضاف ابن سينا إلى أنواع تعدد التصويت التى تكلم عنها الفارابى أنواعاً أخرى هى :

(أ) التبديل ؛ وهو يقابل مقلوب المسافة الهارمونية .

(ب) التشقيق ؛ وهو العزف على وترين يصدران نغمة واحدة منهما لامتدادها الزمنى الطبيعى ، وتزخرف الأخرى فى أزمنة قصيرة متتابعة .

(جـ) الترعيد ؛ وهو مطابق للزخرفة اللحنية المعروفة باسم "Triller" .

أما الأرموى وتوفى عام ١٢٩٤ فقد عد مسافة الثالثة من المسافات التى يمكن استعمالها اصطحابيا ، إلى جانب المسافات الشائع استعمالها ؛ وهو نفس ما اهتدى إليه فرانكو الكولونى ، وتم تطبيقه على الأورجانوم فى أوروبا .

وهكذا نرى أنه بالرغم من هذه البدايات العظيمة ، إلا أنها ظلت بدايات فقط ، لم يتحقق لها أى تطوير علمى إبداعى مرادف لما حدث فى أوروبا ؛ فقد وقع العرب ولا يزالون تحت تأثير الجمال الحسى للغناء المونودى أو اللحن المفرد ، الذى يموج بالزخارف والبرقشة ، يلازمه خط إيقاعى يموج هو الآخر بالزخارف والبرقشة . وقد ظهرت بعض محاولات التعبير الكونترابنطى (تعدد التصويت) فى قلة ضئيلة للغاية من الديالوجات الغنائية التى أبدعت خلال القرن العشرين . كذلك بزغت بعض الومضات المشتتة من هذا التعبير ، ضمن الموسيقى التصويرية للأفلام والمسلسلات التليفزيونية ، وفى أنواع أخرى من التأليف الموسيقى الرفيع ، بنيت كلها على اقتباس الفكر الغربى فى العصر الكلاسيكى الموسيقى ، بدون احترام للمقامات العربية الأصلية ، وبدون أى رغبة فى الاتجاه إلى التجريب والتحديث . والمؤلف الموسيقى المصرى الوحيد الذى فطن إلى ضرورة تضمين التعبير الكونترابنطى فى الموسيقى المصرية المقامية بشكل عضوى وفى إطار يجمع بين الأصالة والمعاصرة هو «جمال عبد الرحيم» . ولعل المستقبل أن يكون أكثر اشراقا مع ظهور بعض البحوث التجريبية التى يقوم بها حاليا طلبة الدكتوراه بكلية التربية الموسيقية لإيجاد تعدد تصويت يلائم ويخدم الإبداع الموسيقى المقامى المصرى ويقننه .

ونعود مرة أخرى إلى تعدد التصويت فى أوروبا ، لنستعرض أنواعه المختلفة على مر العصور .

* الكتاب مفقود .

ويختلف أسلوب التعبير الكونترابنطى من عصر لآخر ، مع اختلاف الاتجاهات أو المذاهب الفنية الموسيقية لكل عصر . كذلك فإنه يختلف من مؤلف موسيقى إلى آخر تبعا لموقفه من أسلوب التأليف الموسيقى الذى يسود عصره ؛ أهو أسلوب التبعية ، أم أسلوب التجديد .

يتميز التعبير الكونترابنطى الذى تبلور فى القرن السادس عشر بالنعومة والعمق والروحانية ، بعيدا عن أى تأثير خشن أو متوتر . يقوم النسيج هنا داخل مناخ مقامى غير وظيفى ؛ بمعنى انتفاء وجود مراكز قوى لحنية أفقية أو تجميعية رأسية ، تفرض حلولا لحنية أو تجميعية معينة .ويستثنى من ذلك كليشيهات القفلات التى تأثرت ببوادر ظهور الهارمونية الوظيفية . وجمال الخطوط الأفقية وتشابكها فى انسجام هو الهدف الأصلى فى هذا النوع من التعبير الكونترابنطى . لذلك تمت تسمية هذا النوع باسم « البوليفونية الخطية » أو « الكونترابنطية الخطية The Linear Counterpoint » . ويمكن أن نطلق عليه « تشابك المتناغمات » .

ومنذ بداية القرن السابع عشر ، خضع التعبير الكونترابنطى للتونالية الوظيفية ، التى ظهرت وتبلورت معتمدة على السلم الكبير والسلم الصغير فقط . وقد بلغ هذا النوع من التعبير القمة الثالثة فى حلقات تاريخ تعدد التصويت على يدى « يوهان سبستيان باخ » : Johann Sebastian Bach، سواء فى أعماله الكورالية الدينية أو فى أعماله الآلية الدنيوية .ويتميز هذا التعبير بتوازن تام بين المدركين الأفقى والرأسى ، مع ظهور جرأة فى استعمال التنافر لإيجاد نوع من التأثير الخشن . ويقوم النسيج هنا على تونالية وظيفية تعتمد على مراكز قوى لحنية وتجميعية تفرض حلولا بعينها(٥) . والأسلوب هنا سردى ، خطابى ، موتورى ، "Motoric" يقوم أساسا على فكرة واحدة ، محاطة بكثير من الحواشى والتفاصيل والزخارف والتنميق على نحو بولغ فى إسرافه . وقد سمى هذا النوع من تعدد التصويت باسم « البوليفونية الوظيفية » أو « الكونترابنطية الوظيفية » . "The Functional Counterpoint"

أما فى القرن الثامن عشر ، فقد استمر إبداع المؤلفين الموسيقيين فى إطار التونالية الوظيفية واتجه النسيج الموسيقى إلى الهارمونيه مع وجود بعض حالات الكونترابنط الوظيفى الضمنى فى بعض المؤلفات الموسيقية . وهو لا يقوم على المسار الخطى الأفقى للألحان قدر ما يقوم على التآلفات الهارمونية الرأسية وتفريطها بشكل أو آخر ، وفى إطار من العقلانية والتوازن البنائى . كما تبلور التعبير الدرامى الثنائى القائم على الصراع "Dualism" بظهور الفكرة المعارضة أو الشخصية المعارضة ، مقابل الشخصية الأساسية . ونستطيع تشبيه هذا النوع من التعبير الكونترابنطى ، من حيث المظهر والجوهر ، بالدراما المسرحية التقليدية التى يظهر فيها بشكل عارض المونولوج المتزامن والديالوج المتزامن . أما المؤلفات الموسيقية الدينية فقد احتفظت احتفاظا كاملا بالنسيج متعدد الأصوات .

وعلى المنوال نفسه استمر تناول النسيج متعدد الأصوات فى العصر الرومانتيكى ، إلا أنه ازداد تشابكا فى إطار من التعبير الذاتى الصارخ والمتضارب فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . إن الإغراق فى استخدام التلوين والتطعيم ، واستخدام التنافر ، مع الاتجاه إلى إبداع ألحان لا نهائية ، قد تمخض عن تفتيت الهارمونيات الرأسية ، إلى خطوط أفقية متشابكة متصارعة ، تعطى للعمل الفنى قوة كامنة دافعة ومحركة (٥ ــ ص ١٤ ، ١٥) . وقد ظهر هذا النوع من النسيج فى مؤلفات رتشارد فاجنر، وكذلك مؤلفات جوستاف مالر "Mahler" وريتشارد ستراوس "Richard Strauss" . ويتميز النسيج الموسيقى فى درامات « فاجنر » بأنه قائم على « موتيفات » أو « ألحان دالة » "Leit-Motif" ، وكل موتيف يصور شخصية من شخصيات الدراما ، ويقوم فاجنر بتحوير هذه الموتيفات وتنميتها ومزجها بشكل رائع وفقا لمتطلبات الأحداث والحالات النفسية فى نسيج متشابك متصارع ، وقد نسج زميلاه بعدئذ على منواله نفسه بشكل أو آخر .

وقد تم إطلاق اسم « البوليفونية المتنافرة » أو « الكونترابنطية المتنافرة » "The Dissonant Counterpoint" على النسيج متعدد الأصوات لمؤلفات القرن العشرين ، بعد انهيار النظام التونالى التقليدى وإحلال اللاتونالية غير المقننة ، ثم اللاتونالية المقننة المعروفة باسم « الدوديكافونية » بدلا منها . وقد بدأ عصر التنافر أو عصر المتناقضات ، بتحلل الرومانتكية والاتجاه إلى التعبيرية قصيرة العمر . وتميز النسيج متعدد التصويت هنا بالشذرات النغمية المشتتة ، والتى لا يبدو لها شكل متصل فى الظاهر وإنما عن طريق تجميعها فى إطار نفسى معين نتبين ما تومىء إليه ، وعلى النمط نفسه يظهر المسرح النفسى فى القرن العشرين . وقد تأثر النسيج متعدد التصويت بجميع المذاهب والاتجاهات المختلفة التى ظهرت فى القرن العشرين ؛ وبالرغم من ذلك فقد التزم بمبدأ جوهرى هو تزامن الندية المتعارضة أو تزامن المتناقضات . وقد دعا ذلك كثيراً من أدباء القرن العشرين إلى استغلال المصطلح الموسيقى الذى يطلق على هذا النسيج ، عنواناً لبعض مؤلفاتهم الأدبية مثلما فعل ألدوس هكسلى Aldous Huxley فى روايته الطويلة "Counterpoint"؛ إذ إن جوهر تعدد التصويت ما هو إلا جوهر الحياة نفسها ، . . . تقابل الحياة والموت وتزامنها . . . وكذلك السعادة والشقاء، والأمل واليأس ، والثراء والفقر ، والنجاح والإخفاق .

المراجع

١ - ابن سينا : جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء ــ تحقيق زكريا يوسف مراجعة أحمد فؤاد الأهوانى ــ المطبعة الأميرية ١٩٥٦ ص ١٨ .

٢ - ابن سينا : كتاب الموسيقى من جملة كتاب النجاة ــ تحقيق جرجس فتح الله ملحق بكتاب تاريخ الموسيقى العربية ص ٤٠٣ - ٤٠٨ .

٣ - **الفارابي** : كتاب الموسيقى الكبير ـ تحقيق غطاس عبد الملك ص ١١١ - ١١٢ .

٤ - **عادل خضير** : تعدد التصويت فى المقامات العربية ـ رساله ماجستير مقدمة لكلية التربية الموسيقية ـ جامعه حلوان ـ غير منشورة ، ١٩٨٢ .

٥ - **عواطف عبد الكريم** : دراسه لاستنباط قواعد جديدة فى فن الكونترابنط لخدمة الألحان العربية المقامية ـ غير منشور ١٩٧٨ .

٦ - **كورتزاكى** : تراث الموسيقى العالمية ـ ترجمة سمحة الخولى ـ مراجعة حسين فوزى ، دار النهضة العربية .

٧ - Robertson, Alec and Stevens Denis; Ancient Forms to Polyphony, Penguin Books 10 th ed. N. Y. 1982 .

٨ - Stanley Sadie: The New Crove Dictionary of Music and Musicians , V. 15 Macmillan,Publ. 1980 .

٩ - Wiora Walter: The Four Ages of Music, Norton and Company N.Y. 1967.

بين الأدب والموسيقى

محمد عماد فضلي

الأدب والموسيقى مظهران من مظاهر النشاط النفسى الإنسانى ، يربط بينهما وشائج قوية من ناحية المجال النفسى الذى ينبعان منه ويؤثران من خلاله ، ومن حيث القدرات النفسية الأساسية التى يتعين توافرها للفنان المبدع ، ومن حيث المراحل التى يمر بها كل منهما فى ذهن الفنان المبدع حتى يكتمل لها النضج فيتألقان فى العمل الأدبى أو الموسيقى الجدير بالعرض على جمهور المتلقين . ومع ذلك فإن النظرة العابرة قد لا تتبين هذه الوشائج ؛ إذ قلما يجمع فرد واحد بين القدرة على الإبداع الأدبى والإبداع الموسيقى معاً .

وقد تناولت مدارس علم النفس المختلفة ظاهرة الإبداع الفنى من وجهات نظر مختلفة ، ولكننى أفضل هنا أن أكتفى بعرض نتائج تطبيق المنهج العلمى على هذه الظاهرة ؛ إذ إنها فى رأيى أوضح السبل لتبيان الأسس النفسية للإبداع ، ولأنها أيضا أكثر الطرق قابلية للنقاش الموضوعى الذى يجنبنا صعوبة الإيمان بمسلمات مسبقة كى نفسر ظاهرة طبيعية يمكن أن نخضعها للمنهج العلمى كما تخضع ظواهر الفزياء والكمياء ، بشرط أن نختار لها أدوات البحث العلمى التى تناسبها .

يقوم المنهج العلمى على رصد الظواهر بملاحظتها ملاحظة تفصيلية دقيقة بعيدة عن التحيز ، وقد يستعين الباحث فى ذلك ببعض الأجهزة والاختبارات المقننة ، حتى يمكنه تبين التفصيلات الدقيقة والمعالم اللطيفة لهذه الظواهر التى تخفى على من يكتفى بالانطباع العام الناتج من الملاحظة العابرة . فإذا اكتمل للباحث القدر الكافى من تلك الملاحظات ، نظمها تنظيما يمكنه من تحليلها لاستنتاج ما يحكمها من قوانين أو خصائص عامة . وقد يسمح كم الملاحظات ودقتها بتحليلها إحصائيا ؛ وهنا تزداد القيمة العلمية للنتائج التى يصل إليها الباحث ، وقد تسمح طبيعة الظاهرة باتخاذ نتائج هذه الدراسات فروضا توضع موضع التجريب بأساليبه المختلفة حتى يتأكد الباحث من صحتها ، فيصل بذلك إلى نظرية علمية .

وقد تمكن الباحثون النفسيون من تطبيق هذا المنهج منذ عشرينيات القرن الحالى ، مستفيدين إلى حد كبير من الآراء والانطباعات التى توصل إليها قدامى الفلاسفة والمفكرين ، إلا أنهم أخضعوا ما وصل إليهم من هذه الآراء والانطباعات لمنهج الملاحظة والقياس والتجريب . ولنا عودة لما بين نتائج المنهجين ، الانطباعى والعلمى ، من فروق ، بعد عرض نتائج الدراسة العلمية لظاهرة الإبداع الفنى .

اتخذت الدراسات العلمية للإبداع مدخلين رئيسيين ؛ أولهما يدرس الفرد المبدع نفسه ؛ وثانيهما يدرس النشاط الإبداعى .

فأما المدخل الأول فقد تفرع إلى ثلاثة فروع : أولها ، تتبع حياة المبدع النفسية تتبعا طوليا فى مراحلها المختلفة ، من الطفولة إلى تمام النضج ؛ وثانيها ، رصد القدرات العقلية والسمات المزاجية التى يتميز بها المبدع ويحتاج إليها فى عملية الإبداع ؛ وثالثها ، درس ما يتوافر من وثائق تاريخية صدرت من المبدع نفسه ، أو كتبت عنه ، بهدف تحديد الملامح النفسية له .

أما المدخل الثانى فيرصد فيه الداوس النشاط النفسى للمبدع وهو يمارس عملية الإبداع ، وكأنه يسجل ذلك النشاط تسجيلا سينمائيا .

ونلاحظ هنا أن المداخل المتبعة كثيرة ومتفرعة ، حتى إنها قد تبدو

متنافرة ؛ لكنها فى الحقيقة متكاملة ، على نحو ما يظهر جليا عند مراجعة نتائج كل منها . ولعل كثرتها وتفرعها كانا نتيجة لطبيعة الظاهرة موضع الدراسة ؛ فالظواهر النفسية بطبيعتها مركبة ، إلى الحد الذى جعل بعض المفكرين يظنون أنها عصية على البحث العلمى . فإذا جئنا إلى ظاهرة الإبداع وجدنا نصيبها من التركيب أكبر ؛ ومن هنا تزداد حاجتها إلى تعدد المداخل ، وتنوع أساليب الملاحظة والتجريب . ولعل هذا التكامل بين تلك المداخل يتضح عندما نعرض مثلا لكل منها .

من أشهر الدراسات التتبعية الطولية لظاهرة الإبداع والعبقرية تلك الدراسة التى قام بها لويس تيرمان بين عامى ١٩٢١ ، ١٩٤٧ ؛ فقد بدأ تيرمان من الفرض القائل بأن ارتفاع مستوى الذكاء أحد العوامل التى تميز « العبقرى » ؛ ومن هنا اختار لتجربته بضع مئات من الأطفال تتراوح أعمارهم بين أربع سنوات وثلاث عشرة سنة ، وتبلغ نسبة ذكائهم ١٤٠ فما فوقها بمقياس بينيه . وبعد أربع سنوات نشر تقريره الأول الذى بين فيه الميزات التى تغلب على هذه المجموعة فكانت كما يلى :

١ - تتميز عائلات هؤلاء الأطفال بالتفوق العقلى الملحوظ بين الآباء والإخوة ، كما يتميزون هم وعائلاتهم بالتفوق البدنى إلى قدر ما .

٢ - يتميز الأطفال بحسن التصرف فى المواقف المختلفة ؛ بتنوع الاهتمامات .

٣ - يتفوق هؤلاء الأطفال دراسيا ، ويحافظون على هذا التفوق فى مراحل الدراسة المختلفة .

٤ - تبدو على الفتيات مظاهر الذكورة مما يلاحظ فى نظيراتهن من الفتيات المتوسطات .

وهنا يمكننا ذكر بعض النتائج المخالفة للانطباعات والآراء التعميمية المبنية على ملاحظة أمثلة للعباقرة المشهورين ؛ فقد بينت هذه الدراسة المنهجية الشاملة أن الأطفال المتفوقين لا يتميزون بتقلب المزاج أو عدم التوافق مع المجتمع أو الميل للعزلة ، كما أن الأغلب أن يكونوا دائمى التفوق فى جميع مراحل الدراسة . أما النكات التى تروى عن علماء أو فلاسفة تميزوا بغبائهم وتخلفهم فى أثناء مراحل دراستهم الأولى فلا تعدو — إن صحت — أن تكون شذوذا يثبت القاعدة .

ومن أمثلة الدراسات التى ترصد القدرات العقلية والسمات المزاجية للمبدع دراسة العالم النفسى الشهير « جيلفورد » ؛ وقد مرت فى مراحل عدة من تقليب الآراء تبعا للنتائج المرحلية المتباينة ، ثم انتهت إلى تبين دعائم أساسية ثلاث للنشاط الابتكارى .

أولها : أن النشاط الابتكارى يعتمد على تبين الفرد المبدع ما إذا كان موقف ما ينطوى على مشكلة تتطلب حلا جديدا لم يسبق له تعلمه ، يمكنه اختياره من بين عدة بدائل . وهذه البدائل المتاحة لفرد ما كلما زاد عددها ازدادت قدرته على الإبداع ، سواء كان هذا الإبداع أدبيا أو موسيقيا أو علميا أو فلسفيا . ويمكن تنمية هذه القدرة بتعريض الفرد لمواقف تربوية تتحداه من هذه الناحية .

وثانيها : مجموعة من الوظائف التى تسمى بالوظائف الإنتاجية ، وتشمل الأصالة والطلاقة والمرونة . ويقصد بالأصالة هنا الميل إلى التجديد والبعد عن التقليد ؛ فالأديب الأصيل يأتى بتشبيهات لم يسبق إليها أحد ، وبأخيلة لم يقتبسها ممن سبقوه ؛ والموسيقى الأصيل يبتكر قالبا جديدا ، أو إيقاعا مستحدثا ، أو مقامات نغمية لم تعرف من قبل .

أما الطلاقة فيقصد بها سهولة استدعاء عناصر الإبداع . ومما يروى عن الأستاذ رياض السنباطى أنه كان إذا قدم جزءا من لحن إلى السيدة أم كلثوم من مقام معين فطلبت منه أن يجرب وضعه فى مقام آخر ، أتى به فى المقام المطلوب فورا . وهكذا كانا يجربان مقاما بعد آخر ، إلى أن يستقر الرأى على واحد منها . ومعروف كذلك عن الأستاذ السنباطى أنه لحن أكثر من مقطوعة باستخدام لحنين للأبيات نفسها . ومما أذكره فى هذا المجال قصيدتين لأمير الشعراء ، غنت إحداهما أم كلثوم ، وكان مطلعها :

الملك بين يديك فى إقباله ... عوذت ملكك بالنبى وآله

والثانية غناها عبد الغنى السيد ، ويقول مطلعها :

« قولوا له روحى فداه ... هذا التجنى ما مداه »

أما المرونة فيقصد بها القدرة على تغيير الزاوية التى ننظر بها إلى موقف ما بحيث نرى فيها وجهة نظر تختلف عما يراه الشخص العادى ، فلا نحصر أنفسنا فى قوالب جاهزة للتفكير . ولعل هذه الوظيفة أهم ما يتوقف عليه الابتكار . وكثيرا ما تتمثل هذه المرونة عند المبدعين العباقرة ، عندما يحاولون مرارا التوصل إلى إبداع معين ، ثم تنضب قريحتهم فيتركونه جانبا ، ثم يجدون أنفسهم فجأة أمام رؤية جديدة للموقف ، وإذا بالنشاط الإبداعى يتدفق . ومن الأمثلة النمطية لهذه المرونة ما نراه عند الأطفال عندما تصل أيديهم إلى شىء ما ، وليكن عصا مثلا ؛ فقد يبدأ الطفل بوضعها على كتفه على أنها تشبه البندقية ، ثم إذا به بعد دقائق يمتطيها كما لو كانت حصانا .

ويحضرنى هنا مثل موسيقى مصرى سمعته من أحد المقربين إلى شيخ الملحنين الأستاذ زكريا أحمد ؛ إذ إنه لما كلف بوضع لحن « بكره السفر » لأم كلثوم فى فيلم « دنانير » ، وكان مطلعه كلمتين فقط هما « بكره السفر » ، وحاول مع الأستاذ رامى أن يضيف إليها كلمات أخرى حتى يمكنه تلحين المطلع ولكن محاولاته ذهبت هباء ، ترك المقطوعة بعض الوقت . وفى يوم ما ذهب مع أبنائه وبناته لشراء ملابس العيد فأخذ يدخل دكانا ليغادره إلى آخر ، وإذا بهذا يوحى إليه بتقطيعة جديدة لعبارة « بكره السفر » فلحنها اللحن الشهير بالتقطيع الآتى : بكره السفر/بكره/بكره/بكره/بكره السفر .

وثالثها : القدرة على التقويم ؛ أى الحكم على الأشياء والمواضيع من حيث مدى تناسبها مع أشياء أخرى توضع معها فى سياق واحد فيكون الكل مؤتلفا ومنسقا بعضه مع البعض الآخر . وهذه المقدرة نلاحظها عندما نتابع الفرد المبدع وهو يتأمل ما تم له إبداعه ليضيف إليه لمسة من ريشته أو يستبدل كلمة بكلمة فى قصيدته ، أو يغير جملة موسيقية بجملة أخرى يراها أكثر تعبيرا عما تجيش به نفسه من مشاعر . وكثيرا ما يحدث ذلك فى مراحل التدريب على أداء لحن ما .

إذا تأملنا قليلا فى تلك الدعائم الثلاث وما تتضمنه من وظائف ، نجد أن واحدة منها أو أكثر تظهر بين حين وآخر لدى كثيرين منا ؛ فتبين الموقف المشكل الذى يحتاج إلى حل جديد يكاد يميز أداء كل مهنى أو حرفى . وإذا أخذت مهنتى مثلا ، وهى الطب ، فلا أظن أن

الطبيب الذى لا يتحلى بتلك القدرة قادر على التشخيص أو وصف العلاج المناسب لكل حالة على حدة . ويمكن أن نقول مثل هذا ولو بدرجة أقل عند ذكر الأصالة ـ أى الميل إلى التجديد ـ والطلاقة والمرونة والتقويم . ومعنى هذا أن الفرد المبدع لا يختلف كيفا عن عامة البشر ، إلا أنه يتميز بالجمع بين كل هذه القدرات فى وقت واحد وبدرجة عالية . وهنا تتوافر الشروط اللازمة للعمل الابتكارى . ويمكن أن نضيف نقطة أخرى إلى وظيفة المرونة بخاصة ؛ فالملاحظة العلمية تدل على أن المرونة وظيفة متخصصة ، أى أنها تختص بمجال ما بعينه عند شخص بعينه ؛ فالشاعر يمتاز بالمرونة فى استخدام اللغة والصور الذهنية والتشبيهات ، ولا يستلزم ذلك بالضرورة توافر المرونة لديه فى استخدام النغم والإيقاع والتراكيب الهارمونية التى لا غنى للموسيقى عنها . وهنا نلاحظ اشتراك الأدب والموسيقى فى كثير من القدرات النفسية اللازمة ، ثم اختلافهما عند وظيفة المرونة ، وإن كنا نلاحظ حاجة كل من الشاعر والموسيقى إلى المرونة فى تناول الإيقاعات ، بل حاجة الروائى أو القصاص أو كاتب المقال كذلك ، إذا كانت كتاباتهم تنطوى على إيقاعات موسيقية خفية تربط بين ألفاظهم وجملهم .

ومن أمثلة الدراسات القائمة على تحليل الوثائق التاريخية يمكننا ذكر دراسة العالم « كوكس » تلميذ « تيرمان » ، الذى درس وثائق تاريخية تتعلق بثلاثمائة عبقرى يزيدون عبقريا آخر ، وتوصل إلى نتائج تقرب من نتائج أستاذه تيرمان ؛ إذ وجد أن السمة الغالبة على هذا العدد الكبير من المبدعين هو ارتفاع نسبة الذكاء ؛ وزاد على ذلك أن تبين وجود مراتب لهذا الذكاء المرتفع ؛ إذ وجده أعلى ما يكون بين الفلاسفة ، يليهم الأدباء والشعراء ، ثم يليهم العلماء والموسيقيون .

ومما يجدر الإشارة إليه هنا أن الاضطرابات النفسية لم تكن غالبة بين هؤلاء العباقرة المبدعين ؛ وهذا ما ينفى ـ مرة أخرى ـ الانطباع الشائع عن ارتباط الفنون « بالجنون » ، بل نستطيع أن نقول ـ بناء على نتائج هذه البحوث العلمية ـ إن الفنان بعامة يحتاج إلى قدر عال من الذكاء والاستقرار النفسى .

هذه إلمامة سريعة بنوعيات البحث الذى يتخذ دراسة الفرد المبدع مدخلا للتعرف على شرائط العمل الابتكارى وسماته . فإذا جئنا إلى المدخل الثانى ، وهو الذى يدرس النشاط الإبداعى نفسه ، وجدناه أكثر حيوية وتشعبا . وسأكتفى هنا بالتركيز على بعض النتائج المهمة لبحوث هذا المدخل .

بينت تلك البحوث أن البيئة لها أثر كبير فى تكوين العبقرى ؛ فهى تساعد على انبعاث العمل المبدع إذا كانت تتحدى الفرد المبدع بقدر من الخلاف بينه وبين من حوله وما حوله ، يكفى لإثارة رغبته فى التغلب على تلك الاختلافات ، دون أن تؤدى به إلى الإحباط . ثم تكون البيئة أيضا غنية ببعض القيم والاهتمامات التى يرغب الفرد المبدع فى أن يتعلق بها ويتبعها ، خصوصا فى طفولته ومراهقته . وهنا نجد الفروق بين الأديب والموسيقى ؛ فالبيئة العامرة بتقدير الشعر والأدب ، والحافلة بالشعراء والأدباء بين أقرباء الطفل المبدع أو معارفه ، تساعد على تنمية القدرة الأدبية لديه . أما تلك التى تحفل بالموسيقى والغناء وتقدرهما ، فتساعد على تنمية القدرة الموسيقية . وهذا ما نعرفه عن أدبائنا فى مصر والوطن العربى ؛ فمعظمهم ينحدرون من « بيت أدب وفكر » ، فى حين ينحدر معظم موسيقيينا من المنبع الخصب الذى تأوى إليه موسيقانا العربية الأصيلة ، وهو تلاوة القرآن والإنشاد الدينى . وليس بعيدا عن أذهاننا غلبة « المشايخ » على أوساطنا الموسيقية الأصيلة ، من الشيخ سلامة حجازى ، إلى الشيخ على محمود ، إلى الشيخ سيد درويش ، إلى الشيخ زكريا أحمد ؛ بل إن محمد القصبجى وسيد مكاوى بدآ أيضا شيخين . وكان محمد عبد الوهاب ربيب مسجد « سيدى الشعرانى » ؛ وكانت أم كلثوم منشدة دينية أصلا ، وزادت هذا تأصلا فى قصائدها الدينية العملاقة من مطولات أحمد شوقى .

ومن نتائج تلك البحوث أيضا أنه من المحتمل أن يبدى الطفل المبدع ما يبشر بهذه القدرات الإبداعية فى مراحل عمره الأولى ، بل فى أسابيع حياته الأولى .

فإذا انتقلنا إلى الأشهر الأولى نجد بعض البحوث تشير إلى اهتمام خاص فى بعض الأطفال بترديد ما يتعلمه من ألفاظ إذا ما كان مهيأ لأن يكون أديبا أو شاعرا فيما بعد .

ومن الظواهر الفسيولوجية المرتبطة بالإبداع الفنى ظاهرة تسمى « بالصورة الارتسامية » ؛ وكلنا يمارسها بين حين وآخر . وتتمثل هذه الظاهرة فى أننا إذا ما نظرنا إلى شىء ما لعدة ثوان ثم حولنا نظرنا إلى خلفية متجانسة اللون ، خالية من أى رسم ، فقد نجد أمامنا صورة مماثلة للشىء الذى كنا ننظر إليه ، تبقى لبضعة ثوان ثم تختفى . هذه الصورة الارتسامية كثيرة الحدوث بينة الوضوح عند الأطفال فى سن العاشرة ؛ فهم يستطيعون الحصول عليها بمجرد التخيل ؛ وهى أيضا مما يميز كثيرين من المبدعين الفنانين ؛ إذ تلازمهم بعد انقضاء الطفولة ، وتساعدهم على أن يروا « بعين الخيال » ، أو عين العقل ، أو عين البصيرة ، ما لا يستطيع الفرد العادى رؤيته إلا بالعين المبصرة إبصارا حسيا ، إذا ما توافر له موضوع الرؤية عيانا فى عالم الواقع .

وقد بينت هذه الدراسات أيضا ، أن الإبداع يحتاج إلى اطلاع منظم ومكثف على نماذج مما أبدعه الأسبقون . على أن هذا الاطلاع ليس كاطلاع الفرد العادى ، بل هو اطلاع لتبين الصنعة وليس لمجرد الاستمتاع بنتيجة الإبداع ؛ ثم هو اطلاع لبدء الإنتاج التلقائى وليس اطلاعا لمجرد الحفظ والترديد أو التقليد . ولعل أبرز مثال على هذه النقطة بين أدبائنا روائينا العظيم نجيب محفوظ ؛ فالمعروف عنه أنه يداوم على القراءة والكتابة طيلة شهور الشتاء ، وإن كان لا ينشر إلا ما يجده قد اكتمل من هذه الكتابات المنتظمة المستديمة المكثفة . ومن هذا يمكن القول إن الإبداع ـ أدبيا كان أو موسيقيا ـ ليس هواية بل هو تخصص يحتاج بجانب الموهبة إلى الدراسة المنهجية والمران . وهواة الأدب والموسيقى الجادون ما هم إلا متخصصون غير محترفين . وهذا هو المفهوم الحق للهواية .

هذه هى الظروف المعروفة علميا بأنها تساعد على إنضاج الفرد المبتكر وتسهل له الإبداع العبقرى . فماذا عن الخطوات أو المراحل التى تمر بها ولادة العمل الفنى ؟

دلت دراسات الوثائق التاريخية التى تركها العباقرة المبدعون ، كما دلت المقابلات الشخصية مع هؤلاء الفنانين ، على أن العمل الفنى الأصيل لا يأتى من فراغ ، بل إن له « ماضيا » فى حياة صاحبه

وتجاربه ، وإن كان يبقى كامنا إلى أن تحركه تجربة أخرى تشبهه بعض الشيء ، فيتوقف عندها الفنان ، ويبدأ تدفق العمل الفنى شعرا أو موسيقى أو تشكيلا . والملاحظ أن الانفعال المصاحب لمثل هذه التوقعات يكون عميقا وشاملا ، حتى إن الشاعر أو الموسيقى يخرج فيه عن ذاته ليتقمص شخصية من يجرى على لسانه الشعر ، أو من تعبر الموسيقى عن مشاعره ؛ إلا أن هذا الانفعال العميق الشامل يكون من الهدوء بحيث يسيطر عليه الفنان ويوجهه نحو خلق العمل المبدع . ومن هنا يأتى اختلاف هذا الانفعال عند المبدع عنه عند الفرد العادى ، الذى قد يسيطر عليه انفعاله فيستسلم لتياره ، بدلا من أن يروضه ويملك زمامه .

فإذا وقع الفنان فى قبضة انفعالاته العميقة الشاملة والهادئة فى الوقت نفسه وأخذ يوجهها نحو العمل المبدع ، فإنه يمضى فى طريق يختلف وعورة ويسرا بين حين وآخر ؛ فقد يمضى سريعا فتنهال عليه أبيات الشعر أو الجمل الموسيقية فى سهولة ويسر ، وقد يبطىء بعد السرعة ، بل قد يتوقف أحيانا ؛ فعملية الخلق ليس لها خطوات منتظمة ، بل ليس لها خطوات مرتبة ، وليس من الضرورى أن يكون الخاطر الأول هو البيت الأول فى قصيدة الشاعر ، وليس من الضرورى أن تتوالى جمل الموسيقى واحدة بعد أخرى بنفس الترتيب الذى ستظهر به فى الشكل النهائى للعمل الفنى . على أن هذا لا ينفى الحالات الاستثنائية ، خصوصا عندما يتمرس الفنان وتكثر خبراته ؛ فقد يأتيه اللحن دفعة واحدة متكاملة . وقد روى عن الأستاذ السنباطى أنه لحن قصيدة النيل دفعة واحدة ، على الرغم من طول لحنها ودقة صياغته ، ومن صعوبة تلحين روى القاف الذى تنتهى به أبيات القصيدة . ولعل تتابع الإنتاج والمران يساعد على هذا التدفق ، ويقلل من انعطافات البطء والتوقف . وهناك شواهد على أن بعض كبار فنانينا الموسيقيين قد أدت بهم قلة الإنتاج إلى نوع من صدأ القريحة جعلهم يصمتون مدة طويلة ، ربما قدموا خلالها بعض الإنتاج النمطى المكرر ، الشبيه بالنظم فى شعر المناسبات ، الذى يخلو من ومضات الإبداع فى الشعر الأصيل ، إلا أنهم ـ لتأصل القدرات الفنية عندهم ـ قد يخرجون على جمهورهم فجأة بعمل خلاب كأنه رعشة الضوء من سراج يخبو قبل أن ينطفىء تماما . وأحب أن أعفى نفسى من الإفصاح عن المثل الذى يجول بخاطرى ، وإن كنت على يقين من أن بعض النقاد والمؤرخين الموسيقيين على علم تام به .

ومن الملاحظ كذلك أن بعض الخواطر الأولى التى ترد على ذهن الشاعر أو الموسيقى قد تكون ساذجة أول الأمر ، وأنه قد يسرع بتسجيلها ، ولكنه ربما عاد إليها بعد حين لينميها ويضيف إليها ويبلورها ، فتتفتح عن عمل ثرى فى إبداعيته .

وهناك دلائل علمية على أن الإبداع ـ علميا كان أو فنيا ـ لا يتم كله بشكل شعورى ؛ أى أن المبدع لا يعى مراحل تخلق العمل الإبداعى كلها ، بل يكون للنشاط العقلى غير الواعى دور فيه ، قد يكون أساسيا فى بعض الحالات ؛ إذ إن العمل الإبداعى يحتاج إلى خبرات سابقة تظل كامنة فى اللاشعور ، إلا أن هناك دورا للعمل العقلى غير الواعى عند فترات التوقف عن الإبداع ؛ إذ يترك الفنان عمله الأول بعض الوقت ، وقد ينشغل بعمل آخر ، إلا أنه فجأة يجد العمل الأول يلح عليه فيعاود محاولاته ، وإذا به يمضى قدما فى إبداعه ، وتكون فترة التوقف هى ما نسميه بفترة الكمون . وهناك أمثلة كثيرة لا نتباق هذه اللمعات فجأة فى أثناء النوم ؛ ففى الأحلام تنشط بعض أجزاء الدماغ على فترات منتظمة ، وتعمل على جمع الذكريات وإعادة تشغيلها ، وربط بعضها بالبعض الآخر . وهنا قد تبزغ الفكرة المبدعة التى كان يبحث عنها الفرد المبدع فى يقظته دون جدوى . ومن أشهر تلك الأمثلة ما عرف عن اكتشاف حلقة البنزين سداسية الشكل ، المكونة من ست ذرات كربون مرتبط بعضها ببعض فى شكل حلقة مغلقة . وهذا هو أساس ما يعرف الآن بالكيمياء العضوية ؛ فقد أخذ العالم يفكر شعوريا فى كيفية تفسير الحقائق التى توصل إليها بتحليل بعض المركبات الكيمائية فى ضوء ما كان معروفاً وقتها من قوانين ترابط ذرات المواد بعضها مع بعض فى شكل سلسلة خطية ، إلا أنه وجد ذلك التفسير المطلوب مجافيا لكل الحقائق المعروفة حينئذ . وكان أن غفا يوما فإذا به يرى فيما يرى النائم ذرات الكربون وهى تدور أمامه لتنتظم فى شكل حلقة مغلقة ذات أركان ستة ، فصحا ليسجل هذا الشكل على الورق ؛ فإذا به يفسر له ما استحال عليه تفسيره قبلا من حقائق علمية .

كل ما ذكرته إلى الآن ينطبق على كل من الأدب والموسيقى بوصفهما مثالين للتفكير الإبداعى ، إلا أنه يجدر بنا الآن الانتقال إلى بعض الحقائق الفسيولوجية التى عرفت عن الخلفية التشريحية لعمليات الإبداع الأدبى والموسيقى ، أى الأماكن والدوائر العصبية التى تخدم الإبداع اللغوى والإبداع الموسيقى .

أما عن الخلفية التشريحية لوظيفة اللغة ـ تعبيرا وفهما ـ فقد عرفت منذ زمن أصبح الآن بعيدا بمقياس معدل الانفجار المعرفى الحالى . ودون التطرق إلى تفصيلات كثيرة ، يمكننا تحديد المناطق الاستراتيجية لهذه الوظيفة اللغوية فى نصف الكرة الأيسر لمخ الإنسان عند غالبية الأفراد الذين يفضلون يدهم اليمنى للكتابة ، والعكس عند من يستخدمون اليسرى ؛ أى أنها تتركز فى نصف واحد من المخ . وهى ظاهرة نسميها « سيادة نصف المخ الأيسر » فيما يختص بوظيفة اللغة . وتشمل تلك المنطقة جزءا من قشرة الدماغ عند ملتقى ثلاثة من الفصوص المخية ، هى الفص الجبهى والصدغى والجدارى . أما بالنسبة للخلفية التشريحية للوظيفة الموسيقية فهى أكثر تعقيدا ؛ إذ إن إدراك الموسيقى ، أى مجرد الوعى بوجود نغم وإيقاع ، يخدمه نصف الكرة المخى الأيمن عند غير المدربين وغير الذواقين للموسيقى . ومع التدريب والمران وبزوغ التذوق الموسيقى تبدأ سيادة النصف الكروى الأيسر . ولما كان من الممكن الآن تبين الأماكن التى تنشط عند سماع الموسيقى باستخدام الفحص الإشعاعى المقطعى مع حقن مواد مشعة ، فيمكننا التمييز بين مجرد المستمعين للموسيقى ومن يتذوقها ويحللها باستخدام هذا الفحص بالأشعة . ويمكننا بذلك أن نختار ـ إن أردنا ـ من يلتحق بمعاهد الموسيقى وكلياتها على أساس موضوعى علمى ، يضمن قدرتهم على الإبداع فيما بعد .

أما بالنسبة للأداء الموسيقى فالمعروف إلى الآن أن مركزه يكمن فى النصف الأيمن من المخ ، ولا يتأثر ذلك كثيرا بالدراسة أو التدريب . وهنا تأتى مفارقة ؛ إذ إن الأداء اللغوى يعتمد على النصف الأيسر من المخ ، فى حين يعتمد الأداء الموسيقى على النصف الأيمن ؛ فهل يحدث تنافس بين الأدائين عند الغناء ـ وهو أداء مشترك بين اللغة والموسيقى ؟

هنا تبين الملاحظة الدقيقة وجود فرق فى الأداء اللغوى بين الكلمة الملحنة المغناة والكلمة المؤداة نطقا بسيطا بدون تلحين . فالكلمات الملحنة تؤدى بشكل كلى - أو جشطالتى بالاصطلاح الفنى لعلم النفس - فى حين أن الكلمة المؤداة دون لحن تعتمد على عمليات تحليل وتركيب . ومن هنا جاء الفرض بأن الكلمة الملحنة تعتمد فى أدائها على النصف الأيمن من المخ ، إذ إنها تؤدى على نحو كلى ، دون تحليل أو تركيب . وهى بذلك قريبة فى مركزها العصبى من مركز الأداء الموسيقى . وإذن فلا تنافس هناك بين نصفى المخ عند الغناء . وقد أثبت هذا العالمان بوجن وجوردن عن طريق حقن مادة الإميبريتال المخدرة فى الشريان السباتى المغذى لأحد نصفى المخ ، أنه عند تعطيل عمل النصف الأيمن من المخ مؤقتا ، يمكن للشخص موضع التجريب أن يؤدى الشعر المغنى فى شكل صحيح لغويا ، إلا أن النغم المصاحب له يصيبه تشويه وخلل . ولذا فمن الممكن القول إن الشعر المغنى يلتحم بالنغم فى النصف الأيمن من المخ . ويجدر بنا هنا أن نذكر أن ذلك النصف هو السائد فى العمليات الانفعالية شعورا وتعبيرا ، فى حين أن النصف الأيسر يخدم أساسا العمليات العقلية التى تحتاج إلى تحليل منطقى . ومن ثم يمكن القول إن الشاعر والموسيقى يسود عندهما النصف الأيمن من المخ ، وأنهما يشتركان معا فى سيادة النواحى الانفعالية . ويمكننا أيضا أن نفسر تلك الظاهرة التى كثيرا ما نقابلها عند تذكر الشعر المغنى ؛ فقد يصعب على المغنى أن يتذكر الشعر وحده إذا ما حاول إلقاءه دون نغم ، فإذا أراد أن يصلح من ذلك لجأ إلى النغم فإذا بالشعر المصاحب ينساب انسياب الأنغام . ولعل ذلك يفسر أيضا لجوء بعض الأقدمين إلى نظم الحقائق العلمية فى أراجيز مثل ألفية ابن مالك فى النحو ، وأراجيز ابن سينا فى الطب ، تسهيلا لحفظها ؛ إذ إن عنصر الإيقاع يثير قدرا من الانفعال يسهل حفظ المادة اللغوية ، غير أنه من المشكوك فيه أن هذا الحفظ المعتمد على انفعالات إيقاعية يصلح تماما لفهم تلك الأراجيز وتحليلها ؛ وهو ما نلاحظه فى الواقع ؛ فحافظ الأرجوزة ليس بالضرورة قادرا على فهمها وتطبيق مفاهيمها فيما يقابله من مواقف الحياة .

إذا ما اكتفينا بما قلناه من الخصائص المشتركة بين الأدب والموسيقى فى دراسات الإبداع ، وما ذكرناه من بعض أوجه الاختلاف من حيث الخلفية الفسيولوجية لكل منها ، يحين الوقت لذكر أوجه التأثر المتبادل بينهما ؛ فهناك من المؤرخين الموسيقيين من يرى تواكب مراحل التطور فى كل من الأدب والموسيقى عبر العصور ، بحيث يصاحب الانتقال إلى مرحلة تطور موسيقية معينة انتقال مماثل إلى عصر أدبى جديد . ويعتقد هؤلاء المؤرخون أن الشكل السيمفونى أعطى الروائيين منبعا خصبا لعناصر البناء الروائى ، فاتبعوا طريقة عرض الوحدات السائدات (التيمات) ثم تطويرها عن طريق التحليل والتداخل والتنويعات ، ثم الجمع بين تلك التيمات ، حتى يتم بناء العمل الأدبى بالطريقة نفسها التى يتم بها بناء السيمفونية . فلما جاء العصر الرومانتيكى ، وتخلى الموسيقيون عن طريقة البناء السيمفونى ليعبروا عما يجيش فى نفوسهم من أخيلة بطريقة القصيد السيمفونى ، تخلى الأدباء عن طريقة العرض والتنويعات ، والجمع بين التيمات ، إلى قوالب رومانتيكية أكثر تحررا من البناء الكلاسيكى المحكم .

ويرى هؤلاء المؤرخون كذلك أن الفن الأدبى أفاد من أسلوب تعدد الأصوات ، (أو البوليفونية) وتراكبها (الهارمونى) فى الموسيقى ، حين لجأوا إلى تداخل الصور الأدبية وتراكبها فى الأعمال الروائية ، فازدادت بذلك كثافة ، وأصبح المتلقى لها يدخل عالما ذا أبعاد متعددة ، تدعوه إلى قدر من التأمل والمعايشة أكبر مما كان يحدث فى حالة العرض أحادى البعد فى الأشكال السردية للرواية .

كذلك أدرك هؤلاء المؤرخون انعكاسا لقالب المتواليات فى الموسيقى الآلية الغربية (suite) فى بعض الكتابات الأدبية ؛ حيث يتوالى عرض الصور الأدبية واحدة بعد الأخرى ، دون اللجوء إلى التصعيد التدريجى الذى ينتهى إلى أوج انفعالى درامى ، كما هو الحال فى الأعمال السيمفونية والروايات الكلاسيكية . ويرى الأستاذ أسعد محمد على أن قالب المتواليات يمثله فى الأدب العربى كتاب «ألف ليلة وليلة» . وهنا يأتى السؤال : هل تقود الموسيقى عملية التطور ثم يتبعها الأدب أو العكس ؟ فإذا أخذنا مثال «ألف ليلة وليلة» وجدنا أنه ظهر فى الأدب العربى دون أن يسبقه أو أن يتبعه ظهور نظير له فى الموسيقى العربية . فإذا استعرضنا قوالب الموسيقى العربية ، مثل السماعيات فى الموسيقى الآلية ، والأدوار فى الغناء العربى ، لم نجد لها نظائر من حيث نسق التركيب فى الإنتاج العربى الأدبى . ولعل هذا يرجع إلى أن الأدباء العرب اتجهوا إلى التأثر بالقوالب الغربية أكثر مما اتجهوا إلى تطوير قوالبهم العربية والإفادة من التطور المناظر فى فن الموسيقى ، على نحو يمثل فصاما فى التكوين الثقافى المتكامل . لكن من يتتبع التطور الموسيقى والأدبى فى الثقافة الغربية يدرك أن الموسيقى تسبق الآداب فى استحداث القوالب والأساليب بوجه عام ، مع بعض الاستثناءات ؛ إذ يبين المؤرخون أن الفن الدرامى بلغ قمته عند شيكسبير قبل أن يظهر الإبداع السيمفونى الموسيقى . وكل هذا يوضح ما هناك من تلاقح وتفاعل متبادل بين نواحى الإبداع الفنى . وليس غريبا أن تسبق الموسيقى بعض الشىء ؛ إذ إن الأدب والموسيقى فنان سمعيان ؛ غير أن الموسيقى تعتمد على الصوت فقط ، فى حين يعتمد الأدب على اللغة ؛ والصوت يسبق اللغة فى النشأة .

وليس معنى الانتقال من مرحلة إلى مرحلة ، أو من مدرسة إلى مدرسة ، أن ملامح المرحلة الأولى تختفى تماما ؛ فهذا ليس من طبائع الأشياء ، بل الملاحظ فى واقع الحياة أن ملامح من مدارس الفكر الأولى تبقى دائما لتلمع بين وقت وآخر ، بل قد تعود إلى السيادة بعد عصور الركود والانحلال . ويُضرب لذلك مثل بـ « برامز » الذى استطاع تضمين الشكل السيمفونى أفكارا رومانتيكية ، فى وقت انتشر فيه قالب القصيد السيمفونى الرومانتيكى الأصل فى كل ربوع أوروبا ، مبرهنا بذلك على أن القالب الكلاسيكى قمة الإبداع الذى يمكنها استيعاب أفكار جديدة ، فى حين يبقى ذلك القالب فى تركيبه وبنائه « شمسا لا تغيب » كما يحلو للبعض أن يقول . وفى موسيقانا العربية ، نجد أن الغناء المتقن التلقيدى ، أو الكلاسيكى بلغة الغرب ، والمفصل فى كتاب الأغانى وغيره من كتب التراث ، يعود فى عصر النهضة الحديثة فى مصر على يد محمد عثمان وعبده الحامولى ، ويصل مرة أخرى إلى قمته بفضل أم كلثوم التى انتقل إليها عن طريق أساتذتها أمثال أبو العلا محمد ، ومحمد القصبجى ، وذلك بعد فترة الركود تحت الحكم العثمانى . غير أن بذرة الموسيقى العربية المتقنة كمنت فى الإنشاد الدينى ، وتوارثتها الأجيال فى خفاء يقرب من الصمت ، إلى أن جاء عصر محمد عثمان .

ويحضرني هنا رأى للدكتور عبد الله شحاته فى كتابه « مقاصد كل سورة وأهدافها » ، إذ يتجه فى فهم كل سورة من سور القرآن الكريم وتفسيرها نحو وصف تركيبها من فكرة أو عدة أفكار سائدة ، تظهر فى عرض مركز فى افتتاحية السورة ، ثم يتم عرض كل فكرة عرضا تفصيليا ، مع الربط بين تلك الأفكار وعرض تنويعات عليها ، ثم يتحقق تكثيف لهذه الأفكار عند خواتيم السورة . وهويبين مدى التشابه بين هذا التركيب والتركيب السمفونى ، كما يقول إن اختيار الفواصل لكل سورة ، أى نهايات الآيات (وهو ما يشبه القافية فى الشعر) ، يوحى بجو السورة العام ؛ فنهايات آيات سورة « مريم » مثلا تعطى جو الهدوء الروحى المناسب لما تعرضه السورة من فضل الله على رسله وعلى البشر أجمعين ، فى حين تبين الآيات فى سورة « محمد » الحزم والقوة المناسبين لسورة تحض على الجهاد . ولقد وجدت هذا التشبيه والتأويل لفواصل الآيات مفيدا جدا فى تسهيل الحفظ ؛ فهو يشير إلى روابط لطيفة بين أجزاء السورة ، فيساعد على سرعة الربط بين تلك الأجزاء . ثم إن تمثل الجو السائد للسورة يرفع الالتباس بين النهايات التى تبدو قريبة جرسا ؛ فإذا كان جو الرحمة سائدا وجدنا الآيات تنتهى بأسماء بعينها من أسماء الله الحسنى ، مثل الغفور والرحيم ؛ أما إذا كان هناك الحزم والترهيب وجدنا « العزيز الحكيم » أكثر ظهورا . ولعل رأى الدكتور عبد الله شحاته هذا يفسر اهتمام الأسبقين بتحفيظ خواتيم السور ، مثل خواتيم « البقرة » و« آل عمران » و« الفرقان » وغيرها ؛ فإن ذلك يبدو اختيارا موفقا لمن لا يستطيع الحفظ الكامل ؛ إذ إن هذه الخواتيم تحوى الأفكار المعروضة فى السورة بشكل مركز ومكثف وبالغ التأثير .

وأحب أن أختم مقالى هذا باستعراض نواحى الموسيقى فى الشعر العربى ، وما جد عليها من تغير فى وقتنا الحالى . فالدارسون للشعر العربى يصفون نوعين من الموسيقى فى هذا الشعر ؛ أولها موسيقى ظاهرة ، تضبطها قواعد علمى العروض والقوافى ؛ وثانيها موسيقى خفية تنبع من اختيار الكلمات بما بينها من تلاؤم فى الحروف والحركات . ويتمثل اختيار الحروف فى أن يكون تكرار حرف ما ، مثل حرف الراء مثلا ، فى النسبة الغالبة من كلمات قصيدة ما مصدر موسيقى خاصة ، تشيع جوا فنيا موحيا لهذه القصيدة .

فإذا ما حللنا الخصائص الأساسية المميزة للغة العربية ، وجدنا أنها من فصيلة اللغات الاشتقاقية ، أى التى تتولد فيها المعانى المختلفة عن طريق تغيير وزن الكلمة ؛ فاسم الفاعل له وزن ، واسم المفعول له وزن آخر ، وكذلك اسم المرة ، واسم المكان ، وأفعال المطاوعة ؛ بل إن الصيغة المجردة قد توحى ـ بذاتها ـ بدلالة بعينها ، كما توحى صيغة « فُعال » مثلا بالمرض ، إذ تُستخدم أساسا لوصف الحالات المرضية مثل الصُّداع والزُّكام والدُّوار ، فإذا ما استمعت الأذن إلى هذا الوزن أدرك المستمع أن شيئا يقال عن مرض ما ، حتى ولو لم يكن عارفا بمعنى الكلمة . وبذلك تصل المعانى أساسا فى شكل إيقاع موسيقى ، بعكس اللغات الغربية ، التى تعتمد فى استخراج المعانى على إضافة السوابق واللواحق ، بدلا من تغيير الإيقاع . وهذه هى القاعدة فى اللغات الأوروبية (يراجع فى ذلك كتاب الأستاذ العقاد عن اللغة الشاعرة بوجه خاص) .

ومن هنا جاءت الثروة الكبيرة لأوزان الشعر العربى ، التى تبلغ حوالى الثمانين إذا ضَمَّناً هذا العدد مجزوء الأوزان ، وإذا أدخلنا الزحافات الكثيرة المعروفة . ومثل هذا الثراء لا تعرفه اللغات الغربية ؛ وهو نبع لا يغيض لمن يريد أن يعبر عن معان مختلفة وخيالات متباينة ، بشرط أن يعيش هذه البحور ولا يكتفى بمجرد معرفتها . ويعض الناس يعيشها عن طريق السماع المتصل ، دون أن يعرف لها أسماء تميزها ، ودون أن يستطيع تقطيعها ووزنها بحروف الفاء والعين واللام كما يفعل العروضيون ، إلا أنه بتمثله إياها يملك زمامها ، ويستطيع أن يوظفها فى التعبير عما تضمره نفسه . ومعروف أن العرب الأقدمين كانوا يتخيرون لقصائدهم من البحور ما يناسب أغراضهم ، فما يُستخدم فيه الرجز لا ينفعه الطويل أو الكامل ، والعكس بالعكس .

وتلك البحور تتوالى فى اهتزازاتها وانسجاماتها الصوتية المتلاحقة ـ كما يقول الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس ـ وكأنما تعيد تنسيق شىء فينا . وهو يرى أن فى هذا التنسيق نفسه تكمن القوى الخفية الغريبة للشعر العربى . ويستطرد فيقول إن لغة من اللغات القديمة لم تعرف كل هذا النظام الدقيق للشعر وإيقاعاته ، واختتام هذه الإيقاعات بالقوافى . ولعل ذلك كان أهم سبب فى أن الشعر العربى ظفر بكل شعر لقيه بعد الفتوح الإسلامية ، فلم يثبت أمامه الشعر الفارسى ولا غيره .

إذن فهذه الإيقاعات وتلك الموسيقى الخفية الكامنة فى القوافى من الخصائص الأساسية للغة العربية .

وعندما أراد القدماء تجديد لغتهم الشعرية ، أخذوا فى تجديد المعانى والموضوعات ، واستحدثوا قوالب جديدة ، ولكنهم لم يفرطوا فى ذلك النظام التركيبى الضارب فى أعماق أصالة اللغة واشتقاقيتها الأساسية ، فكان أن استحدث بشار المخمسات ، وظهر التشطير والأراجيز ، فى حين ذهب أبو العلاء إلى الحد الأقصى من إحكام القوافى فجاء باللزوميات ، إذ التزم فيها بما لا يلزم ، فبلغت بعض قوافيه ثلاثة حروف ، والبعض يقول إنها خمسة ، ثم جاءت الحاجة إلى مواكبة مجالس الغناء والرقص فى بلاط الخلفاء فظهرت الموشحات التى نوعت فى الإيقاعات ، وانتقلت من إيقاع إلى إيقاع فى رشاقة وجمال أتاحا للموسيقيين أن يبدعوا فى إيقاعات الموسيقى ، وأصبح هذا الثراء بدوره سمة مميزة للموسيقى العربية ، تأتى أصالتها من صدورها عن الطبيعة الاشتقاقية المميزة للغة العربية ؛ فما هى إلا تنويعات على لحن الإيقاع السائد سيادة حاكمة فى لغة اشتقاقية عريقة .

وهنا أضيف أن الأبحاث الفسيولوجية أثبتت أن عنصر الإيقاع فى الموسيقى يعد إلى الآن أهم عنصر مؤثر فى وظائف الجسم ، من سرعة النبض ، إلى سرعة التنفس وانتظامه ، إلى توتر العضلات . وهذا التأثير قد ثبت وجوده منفصلا عن عنصر الاستمتاع الموسيقى فى حد ذاته ، إذ يمكننا أن نوقفه باستخدام بعض العقاقير المطمئنة ، المستخدمة حاليا فى علاج الأمراض النفسية ، فى حين لا يؤثر على عنصر التذوق والاستمتاع بالموسيقى . ومعنى هذا أنه أثر ضارب فى أعماق التكوين الفسيولوجى للبشر . ولعل ذلك يفسر اتجاه بعض نوعيات من الموسيقى المعاصرة إلى المبالغة فى استخدام الإيقاع بحيث يطغى تماما على باقى العناصر الموسيقية .

غير أن هناك حقيقة علمية أخرى لها أهمية خاصة بالنسبة لموسيقانا

العربية وبحور شعرنا الأصيلة ؛ فقد ثبت أن الإيقاع يكون أعمق تأثيرا إذا كان يحتوى على عنصر الانقطاع بين حين وآخر ؛ أى لا يكون رتيبا وإن كان منتظما متواتراً . وهذا متحقق فى الإيقاعات غير المنتظمة أمثال السماعى الثقيل والمحجر والمربع وغيرها ؛ فهناك من الإيقاعات العربية التى هجرت للأسف ما ينتظم فيه عشرات الضروب قبل أن تبدأ دورة جديدة من الإيقاع .

وأحب هنا أن أذكر تجربة مرت بى عند محاولة تلحين الشعر الحديث ، أى شعر التفعيلة الذى تحرر من البحور ، وإلى درجة ما من القوافى ، واعتمد أساسا على الموسيقى الخفية التى سبق ذكرها (وهى فى الحقيقة واجبة التوافر فى الشعر العمودى التقليدى عندما يكون أصيلا وليس مجرد نظم) .

فى أول الأمر لم يكن يلفتنى الكثير من شعر التفعيلة ، لسبب آخر غير التحرر من الإيقاعات المحكمة ، وهو ازدحامه بالاقتباسات من الميثولوجيا الإغريقية ، مما كان يجعلنى أتعامل معه بعقل دون أن يهز وجدانى كثيرا ، ثم التقيت بنماذج أخرى خالية من هذا الغزو الإغريقى الطارد للتفاعل الوجدانى ، ولكنها كانت أيضا مغرقة فى « شاعريتها » ، بمعنى أن الصورة كانت تعتمد على رسم الجو الإيحائى دون وضوح كاف للمعانى ، على نحو يجعل تلحينها إما مستحيلا أو فى حاجة إلى قدرة موسيقية وتكنيكات فنية ليس لى بها طاقة ، كما يحتاج إلى جو فكرى معين ، يحد كثيرا من جمهور المستمعين القادرين على هذا التذوق . وأخيرا حصلت على أمثلة خالية من الميثولوجيا ، وناجية من الإغراق فى الشاعرية الإيحائية ، وقمت بتلحينها ولقيتْ قبولا فى الوسط الذى تقدم فيه أعمال فريق الموسيقى بكلية طب عين شمس ، وهو يمتد إلى مختلف كليات الجامعة ، وبعض الجمعيات العلمية ونفر من أصدقاء الفريق من أساتذة الموسيقى ومؤرخيها ؛ وكان منها ما هو شعر الفصحى ، ومنها ما هو شعر العامية . إلى أن راقتنى إحدى أندلسيات فتحى سعيد التى تتحدث عن غرناطة . وتوارد على الخاطر وزن السماعى الثقيل لاستخدامه فى هذا اللحن ، فاستخدمته فى الجملة الافتتاحية ، ووجدت أنه يعطى الجو المناسب لأندلسية عن غرناطة ، ثم أردت أن استخدمه فى سياق القصيدة ، واخترت لذلك الأبيات التى تقول :

والنهر ذلك المساء
يورق فى العروق والدماء
كرما لنهرها ظمى

فكان أن استقام الشطر الأول والثالث للإيقاع ؛ أما الشطر الثانى فكان لزاما أن أكسر الإيقاع بإضافة بعض « الدمات » وجاء مقبولا ، إلا أن ضابط الإيقاع ، وهو طبيب وشاعر يكتب شعر التفعيلة ، استجاب لى أول الأمر ، بعد جهد جهيد فى تطويع الإيقاع ، حتى نحتفظ بروح إيقاع السماعى ، إلا أن ذلك كان صعبا لدرجة أنها فى كل تجربة لأداء اللحن ، كنا نقف مرة أخرى عند هذا الشطر لنسترجع معا ما أحدثت من تنويع على الإيقاع . وأخيرا ، ومنعا لحدوث ذلك التوقف عند الأداء الفعلى للحن ، اكتفينا بالانتقال إلى إيقاع ثلاثى بسيط لهذا الشطر الثانى ، ثم نعود إلى السماعى الثقيل فى الشطر الثالث .

وقد استمع الأستاذ فتحى سعيد لهذا اللحن ، ودار النقاش حول هذه النقطة . وكان السؤال هو : هل يلجئنا شعر التفعيلة إلى التخلى نهائيا عن إيقاعاتنا المركبة (هذه الإيقاعات ركن أصيل فى موسيقانا العربية ، أخذ يبهت كما بهتت أسس أخرى كثيرة فى حضارتنا ، وهو أيضا ثابت الأثر ، كما تدل التجارب العلمية الفسيولوجية) أو أن على الموسيقيين أن يعملوا على إدخال هذه التنويعات على الإيقاعات ويتدربوا عليها ويدربوا أجيالا جديدة ؟ وهو أمر يبدو حاليا من الصعوبة بمكان ، كما حدث مع ضابط إيقاعنا ، بالرغم عن مقدرته الإيقاعية والشعرية معا ، التى ثبت من هذه التجربة أنهما تفترقان إحداهما عن الأخرى عند الأداء المشترك ؛ فمقدرته على كتابه شعر التفعيلة لم تمكنه من تطبيق تلك التفعيلة على الإيقاع الموسيقى . وإذا كان هذا الجهد ممكناً ، فهل يستحق الأمر هذا العناء لكى نتخلى به فعلا عن بعض أسس حضارتنا ، أو يكون من الأجدى أن نتبين الثوابت من هذه الأسس ، ونبذل جهدنا فى التجديد فى مجال المتغيرات من الأفكار والأخيلة ، وتنويع الأوزان والتقطيع ، دون هدم الصرح الثابت منذ الأزل ؟ سؤال لا أملك الحق فى الإجابة عنه ، فلست متخصصا ولا دارسا لهذه الأمور بالقدر الذى يجعلنى مؤهلا لمثل هذه الإجابة ، وما أنا إلا محب للموسيقى والشعر معا ، مجتهد فى دراستها ، ومحاول لممارستها ، ولكنى آمل أن أكون قد عرضت موقفا يدعو شعراءنا وموسيقيينا إلى إدارة حوار جاد على أسس موضوعية علمية ، يوصلنا إلى قرار فى شأن إيقاعيات شعرنا وموسيقانا ، قبل أن يجرفنا تيار العفوية والاتباعية بعيدا عن ذاتنا الحضارية ، ولكنى أذكر فقط بالحقيقة الفسيولوجية العصبية التى تقع فى مجال تخصصى العلمى والمهنى ، وهى أنه من الثابت أن الإيقاع ، خصوصا ما كان من نوع إيقاعاتنا المركبة ، له تأثير بالغ على الإنسان ، حتى ولو لم يصحبه قدر مواز من تذوق باقى عناصر الموسيقى .

المراجع :

د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، الطبعة الخامسة ١٩٨١ ، مكتبة الأنجلو المصرية .

أسعد محمد على : التلوين والإيقاع بين الأدب والموسيقى - مجلة الأقلام - دائرة الشئون الثقافية والنشر ،

بغداد ، العدد الثالث ، السنة العشرون ـ آذار ١٩٨٥ ص ٥٤ ـ ٥٩ .

شوقى ضيف : فى النقد الأدبى ـ الطبعة السادسة ١٩٨١ ـ دار المعارف ـ القاهرة .

عباس محمود العقاد : ــ اللغة الشاعرة ــ دار المعارف ــ القاهرة .

عبد الله شحاتة : مقاصد كل سورة وأهدافها ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

مصطفى سويف : العبقرية فى الفن ـ مطبوعات الجديد ـ العدد السابع عشر ـ يوليو ١٩٧٣ نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب .

Bogen, J. E and Gordon H. W. (1971) Musical tests for functional Lateralization with Intracarotid Amoborbital, Nature, 230,524.

Critchley M. and Henson R. A (editors) 1975, Music and the Brain, William Heinemann Medical Books limited, London.

شوستاكوفيتش
والترجمة الأوبرالية: الأنف**

كارولين روبرتس فينلى

ترجمة: فؤاد كامل

تقتضى ترجمة ليبرتو (النص اللفظى) لأوبرا من الأوبرات فحص قضيتين ترتبطان بالترجمة : القضية الأولى هى الإعداد Adaptation أعنى عملية ترجمة عمل أدبى موجود للمسرح الأوبرالى . وقد يكون هذا الإعداد الأوبرالى ــ وقد لا يكون ــ فى اللغة نفسها التى كُتب بها النص الأصلى . والقضية الأخرى هى مشكلة الترجمة فى حد ذاتها ، أعنى ترجمة الليبرتو ــ وغالبا ما يكون نصّاً دخل عليه الإعداد ــ من لغة إلى أخرى . وتحليل بعض المشكلات التى تعرضت لها ترجمة نص أوبرا « الأنف » لديمترى شوستاكوفيتش[1] (١٩٣٠) ، وهذا النص هو نفسه إعداد لقصة قصيرة كتبها نيقولاى جوجول تحت عنوان « الأنف » ــ هذا التحليل يزودنا بحالة للدراسة نستطيع بها الكشف عن كلتا القضيتين . وعلى الرغم من أن الاهتمام الرئيسى لهذه المناقشة ينصب على الترجمة الأوبرالية بالمعنى الثانى التقليدى لهذا المصطلح ، فإنه لابد أولا من إبداء بعض الملاحظات القلائل عن النمط الأول للترجمة الأوبرالية ، وأعنى به الإعداد .

ولأن الليبرتو نص لفظى مكتوب للمسرح ، فإنه شكل من أشكال الدراما . بيد أن الليبرتو يختلف عن الدراما المنطوقة من حيث إنه مكتوب للغناء ، فهو نص لفظى كُتب خصيصاً للمصاحبة الموسيقية . فمن المحتم إذن أن تفرض الموسيقى شيئا من خصائصها على الكلمات . فسرعة الغناء والموسيقى بعامة ــ على سبيل المثال ــ أبطأ كثيرا من اللغة المنطوقة . وافتقار الموسيقى إلى قدرة اللغة على التعبير عن المعنى المحدد ، يجعلها تستغرق زمنا أطول فى نقل الانفعال الذى تستطيع أن تنقله اللغة فى كلمات قلائل منتقاة . ويقول إدجار إيستل Edgar Istel فى كتابه : « فن كتابة ليبرتوات الأوبرا » ، إن الموسيقى تطيل أى إسهاب فى النص إلى ثلاثة أضعاف طوله الأصلى على الأقل[2] . أو كما لاحظ هوجو فون هوفمانزتال Hugo Von Hofmannsthal : « من المرغب أن يكون ليبرتو تريستان*** قصيرا على هذا النحو ، وأن يكون أداؤه بهذا الطول »[3] . ونتيجة لذلك ، ينبغى أن يكون الليبرتو أقصر كثيرا من الدراما المنطوقة بمدة تساوى زمن أدائها تقريبا

ونظرا لحاجة الليبرتو إلى الإيجاز والاقتضاب ، فقد كان دائما على صلة قوية بالإعداد adaptation . وهكذا كانت أول أوبرا هى الموسيقى التى وضعها جاكوبو بيرى**** Jacopo Peri لليبرتو « دافنى » Dafne (١٥٩٧) ، وهذا الليبرتو إعداد قام به الشاعر أوتاڤيو رينوتشينى Ottavio Rinnccini لقصة أوفيد المعروفة « مسخ الكائنات »***** Metamorphoses . وإعداد قصة أو أسطورة مألوفة فعلا ، يعفى كاتب الليبرتو من ضرورة تخصيص قدر كبير من المشاهد الافتتاحية لتقديم الشخصيات ، وتأسيس المواقف ، وتقديم كل المادة العَرْضية اللازمة لفهم الحركة الدرامية ، لأنه يستطيع أن يفترض أن المشاهدين على ألفة بكل هذا . كما أن الإعداد يسمح لكاتب الليبرتو

* العنوان الأصلى للمقال : Operatic Translation and Sostakovič : The Nose; by Carolyn Roberts Finlay, **Comparative Literature, University of Oregon, Eugene, U. S. A. Summer 1983, Vol. 35, No. 3.**

** قصة قصيرة للكاتب الروسى نيقولاى جوجول (١٨٠٩ ـ ١٨٥٢) . (المترجم)

*** « تريستان وإيزولده » ، أوبرا من تأليف وتلحين ريتشار ڤاجنر . (المترجم)

**** موسيقى إيطالى ، ولد فى روما سنة ١٥٦١ ، وتوفى فى فلورنسا سنة ١٦٣٣ . وكان أول ملحن للأوبرا ـ وقد جمع بين التلحين والغناء .

***** لهذه القصة ترجمة عربية منشورة قام بها الدكتور ثروت عكاشة (المترجم) .

أن يحذف أية شخصيات ثانوية أو مواقف ، لتركيز الانتباه ــ بدلا من ذلك ــ على الأحداث والقضايا التى حددها هو والملحن على أنها أوْلى بالاهتمام . وما يهتم به الملحن يكون فى أغلب الأحيان على أعظم جانب من الأهمية . فإذا حذف الكاتب كثيراً من المادة العَرْضية والثانوية ، أصبح فى موقف يتيح له أن تتزود الأوبرا بأشكال موسيقية مثل الافتتاحية overture ، والفواصل الأوركسترالية interludes ، ومتتاليات الباليه ballet sequences ، وأناشيد المواكب (الترانيم) .

ولا ينبغى أن يكون كاتب الليبرتو مسرفا فى حماسته أو خشيته فى اختصار مادته . وعندما أعد باربييه Barbier وكاريه Carré « فاوست » جيته ليقوم جونو* Gounod بتلحينها ، حذفا كثيرا من نص « جيته » بحيث ضاعت دلالته تماما . وعندما حاول آريجو بويتو** Arrigo Boito أن يتجنب هذا الخطأ ، وقع فريسة لضده ؛ ففى الليبرتو الأول الذى كتبه لميفيستوفيليس (١٨٦٨) ، لم يحاول إعداد القسم الأول فحسب ، كما فعل باربييه وكاريه ، بل أضاف الجزء الثانى من مسرحية جيته أيضا ، متضمنا قصة هيلينا بأكملها*** . وكانت النتيجة ظهور أوبرا ــ وإن تكن أشد إخلاصا لنصها الأصلى من ليبرتو باربييه وكاريه ــ مسرفة الطول ، ومهوَّشة من الناحية الدرامية . وهكذا ، يمكن أن نتخذ « فاوست » التى كتبها باربييه وكاريه ، و« مفيستو فيليس » التى كتبها بواتو ، نموذجين مفيدين فى الدلالة على الصعوبات التى تنطوى عليها كتابة إعداد أوبرالى يريد أن يوازن بين الأمانة الأدبية ، والفعالية الدرامية ، والطواعية للمصاحبة الموسيقية .

وليس الإعداد الأوبرالى ــ كما بيَّنت الأمثلة السابقة ــ مجرد العثور على نص أصلى صالح ، وكتابة الألحان الموسيقية المصاحبة له . ونستطيع توضيح ما تتسم به عملية الإعداد من تعقيد توضيحاً خاصاً بدراسة أوبرا « الأنف » لشوستاكوفيتش . ويناقش شوستاكوفيتش نفسه أحد المؤثرات الرئيسية على الليبرتو الذى كتبه ، فى الاعتراف التالى الذى جاء على هيئة إنكار :

« يقال إن فوتسيك**** Wozzeck بِرْج Berg أثرت علىّ تأثيراً عظيماً ، وأثرت على كلتا الأوبراتين اللتين لحنتهما ، . . . وكان يطيب لتشيكوف أن يقول : « عندما يقدمون القهوة ، لا تبحث فيها عن البيرة » . وهم حين يستمعون إلى « الأنف » و « كاترينا إسماعيلوفا » ***** Katerina Izmailova يحاولون أن يجدوا « فوتسيك » ، و « فوتسيك » لا تمت لهما بصلة على الإطلاق . وأنا أحب تلك الأوبرا حبا جما ؛ ولم تكن تفوتنى حفلة واحدة أثناء عرضها فى لننجراد . وكانت هناك ثمانية عروض أو تسعة قبل أن تستبعد « فوتسيك » من برنامج المسرح . والحجة التى تعللوا بها هى نفسها ما تعللوا به بالنسبة « للأنف » ــ وهى أنه من الصعب جدا أن يظل المغنون محتفظين بلياقتهم ، وأنهم فى حاجة إلى كثير من التجارب لكى تظهر بالمظهر الذى يجعلها شيئا جديرا بالعرض ، وبأن الجماهير لم تكن على وشك تحطيم أبواب المسرح »[4] .

وعلى الرغم من أن شوستاكوفيتش ينكر وجود علاقة موسيقية بين « فوتسيك » و « الأنف » ، فمن الطريف أن نذكر أن كلا العملين سُحِب من البرنامج السوفيتى للأوبرا لأسباب موسيقية مماثلة . وفضلاً عن ذلك ، وعلى الرغم من احتجاجات شوستاكوفيتش ، فإن العلاقات المتبادلة interrelationships بين « الأنف » و« فوتسيك » لبرج واضحة على المستوى النصى لليبرتو ؛ فلا ينطوى كل منهما على صلاتٍ تتعلق بموضوعات معينة فحسب ــ إذ يتناول كل منها ضحايا البيروقراطية ــ بل إنهما يشتركان فى تركيبات شكلية مهمة أيضا .

وعندما كتب بِرْج نصَّه الأوبرالى لـ « فوتسيك » (١٩٢١) ، أخذ مقطوعات موجودة فعلا فى مسرحية « فوتسيك » (١٨٣٧) للكاتب الألمانى جورج بوخنر Georg Büchner ؛ وبإعادة تنظيم تسلسل بعض الأحداث ، توصل إلى ليبرتو مؤلف على نحو مماثل من سلسلة من المشاهد القصيرة ، المجزوءة ، المفككة فى ظاهر الأمر . وهذا بالضبط هو الشكل الذى اتخذه شوستاكوفيتش فى تأليفه لنص « الأنف » . ولكن ، على حين أن احتفاظ بِرْج بهيكل النص الأصلى يمثل افتراقا ثوريا عن المعيار السائد فى إعداد أى مصدر ، أيا كان شكله الأصلى ، فى قالب المسرحية المحبوكة well - made play ، أو الليبرتو المحبوك ، كان هناك ميكانيزم آخر فى استخدام شوستاكوفيتش لهذا الشكل نفسه من أشكال الليبرتو . ولم تكن المسألة أن برج كان يتمتع بميزة البداية بنص كان تصوره أساساً على هيئة مسرحية ، على حين أن شوستاكوفيتش واجه مشكلة إعداد قصة نثرية للمسرح . ذلك أن ما تضمنته أوبرا شوستاكوفيتش هو مراعاة أشد رهافة للديناميات البنائية الجوانية فى قصة جوجول القصيرة : « الأنف » .

و « الأنف » من وجهة النظر الشكلية ، قصة يرويها الشخص الثالث رواية مباشرة . غير أن التنافر القائم بين النغمة التقليدية الجادة للقصة ــ وفى المصطلح الشكلى طريقة سرد الحكاية ، وهو ما يعرف فى الروسية باسم sjužet ــ الأحداث العبثية اللا معقولة التى ترويها ــ أو ما يسمى fabula أو مادة القصة الأساسية ــ يعلل كثيرا من الفكاهة ، ومن فعالية العمل الفنى الذى أبدعه جوجول . والحق أن هذه السمة ذاتها هى التى علّق عليها شوستا كوفيتش فى تقديم أوبراه ، " لماذا قصة الأنف ؟ " : « أريد أن أضيف أن الموسيقى لا يمكن أن يكون لها طابع « المحاكاة الساخرة » parodistic عن عمد . كلا ؛ فعلى الرغم من أن الملهاة تجرى على المسرح ، فإن الموسيقى لا يمكن أن تكون هزلية . وقد وضعت هذا المبدأ موضع الاعتبار ، بالضبط كما يروى جوجول الأحداث الهزلية كلها بنبرة جدية . وهنا تكمن فكاهة

* شارل جونو (١٨١٨ ـ ١٨٩٣) موسيقى فرنسى ، اشتهر بأوبراته : فاوست ، طبيب رغم أنفه ، فيليمون وباوكيس . (المترجم)

** مؤلف وملحن إيطالى (١٨٤٢ ـ ١٩١٨) ـ نبغ فى كتابة الليبرتو وترجمة النصوص الشعرية من الألمانية إلى الإيطالية . (المترجم) .

*** إحدى الحكايات التى يتضمنها الجزء الثانى من « فاوست » لجيته . (المترجم)

**** أوبرا من ثلاثة فصول كتبها ولحنها « آلبان برج » عن مسرحية بهذا الاسم للكاتب الألمانى بوخنر Büchner . (المترجم)

***** عنوان الأوبرا الثانية التى كتبها شوستاكوفيتش . (المترجم) .

جوجول ومزيته . فهو لا يدعى « خفة الروح » ـ وكذلك لا تحاول موسيقاى أن تدعى هى أيضا خفة الروح »[٥].

وكان شوستاكوفيتش أقرب إلى التضليل عندما كتب قائلا : « إن موسيقاه تحاول ألا تدعى خفة الروح » ، بل على العكس ، كان هذا بالضبط هو ما فعلته موسيقاه طيلة الوقت ، حين بدأ بـ « عطسة » أوركسترالية يستهل بها الأوبرا ، مستمرا فى الغناء الأنفى المتعمد ، والذى يستخدم فى الأجزاء المكتوبة للأنف نفسها ، ثم يمتد إلى المحاكيات الموسيقية الساخرة للأوبرا الرومانسية الروسية فى المشاهد الأخيرة . وعلى كل حال ، فإن ملاحظات شوستاكوفيتش العامة دقيقة ؛ ففى « الأنف » استطاع أن يفصل بين العناصر التى لم تكن قابلة للانفصال فى عمل جوجول . وبعبارة أخرى ، عندما أُلف شوستا كوفيتش أوبراه ، فصل الحكاية fabula عن الأسلوب sjužet ، فجعل من « الفابولا » ، مادة القصة الأساسية ، وأساس الليبرتو الذى كتبه ، على حين أصبح الـ sjužet ـ وهو طريقة السرد الأساسية ـ أساس المدوّنة الموسيقية score .

وهذا يفسِّر إلى حد كبير ، لماذا رفض شوستا كوفيتش المعادل الليبرتى للمسرحية المحبوكة ، واتخذ بدلا من ذلك قالب الليبرتو المتجدد ، الذى لجأ إليه برج فى « فوتسيك » . فهذا البناء المتجزىء الذى يبدو مفككا لليبرتو أتاح للمؤلفيْن فرصة التعليق على نصّيْهما بملء « الفجوات » موسيقيا . ففى كلتا المدونتين ، أدّت الفواصل الأوركسترالية بين الفصول وبعدها وظائف درامية متعددة ؛ فقد ربطت بين مشهد وآخر ، وزودت كلا منها بإحساس غير متقطع بالاستمرار ، وأضافت إلى الدراما ما كان يوحى به الليبرتو فحسب . واللحن الأوركسترالى الحزين الذى يعقب مباشرة الأصوات الأخيرة المنبعثة عن غرق فوتسيك فى البحيرة ، يعيد تلخيص كثير من التيمات الموسيقية التى ارتبطت من قبل بفوتسيك ، بحيث أحاطت موته بوقار أعظم مما كان ينعم به فى حياته . وبالمثل ، يربط « عَدْو الفَرَس » Gallop فى « الأنف » بين المشهدين الثالث والرابع ، ويصور اضطراب كوفاليف Kovalev الداخلى وهو يندفع خلال شوارع سان بطرسبورج باحثا عن أنفه . وقال برج فى معرض حديثه عن فوتسيك إن فكرته الوحيدة كانت صياغة « الموسيقى على نحو تكون فيه دائمة الوعى بواجبها لخدمة الدراما »[٦] . وقد ردّد شوستا كوفيتش هذه المشاعر عندما قال : « لا تلعب الموسيقى فى « الأنف » دورا مكتفيا بذاته . وهنا ، يكون التركيز على خدمة النص » (تقديم ، ص ٤) . وبقدر ما كانت موسيقى « الأنف » ـ شأنها فى ذلك شأن موسيقى فوتسيك ـ موظّفة بوصفها خادمة للدراما ، فإن أوبرا شوستاكوفيتش كانت مخلصة لنصها الأصلى إخلاص أوبرا برج وقد وصف فيكتور بلجاييف Viktor Beljaev « الأنف » وصفا له ما يبرره بأنها « المعادل الموضوعى لعمل أدبى عظيم »[٧] . وهى إن كانت كذلك ، فهذا يرجع فى شطر كبير منه إلى اختيار شوستا كوفيتش للشكل النصىّ textual form : أعنى إعداد هيكل ليبرتو موجود للمسرح الأوبرالى الروسى .

ويشمل تطور أوبرا شوستا كوفيتش من قصة جوجول القصيرة عاملا آخر لا نستطيع أن نغفله ؛ فهناك ما يدعونا إلى الاعتقاد بأن شوستا كوفيتش قد تلقى معونة شريك أدبى آخر فى كتابة الليبرتو هو الفنان السوفيتى ـ الروسى الساخر إيفجينى زامياتين Evgenij Zamjatin ، مؤلف الرواية الهازئة باليوتوبيا « نحن » (١٩٢٤) التى تعد إرهاصا لرواية هكسلى « عالم جديد شجاع » (١٩٣٢) ، وأورويل « ١٩٨٤ » (١٩٤٩) . وظلت هذه الحقيقة محظورة على النقد السوفيتى[٨] حتى وقت قريب . ومن المرجح أن زامياتين مسئول عن المشهد الثالث من « الأنف » ، كما لا نجانب السلامة حين نفترض أن كثيرا من « الجوانب الخلاّقة فى ليبرتو « الأنف » ، ينبغى أن تُنسب إلى زامياتين »[٩] . أما أن واحدا من أبرز الكتاب الساخرين الروس قد أسهم فى كتابة هذا الليبرتو الساخر المتهكم ، فهذه حقيقة تضفى على « الأنف » مزيدا من الأصالة الأدبية له وزنه .

وهكذا ، يمكن أن نعد « الأنف » لا مجرد ترجمة لجوجول فحسب ، بل ترجمة أيضا لبوخنر وبرج ـ للمسرح الأوبرالى الروسى . وهذه الملاحظة أساسية لفهم عملية الإعداد الأوبرالى التى تتطلب ـ كما سبق أن أوضحنا ـ تفاعلا ديناميا بين النص الأدبى الأصلى والأدب الأوبرالى السابق . ومن الأساسى أيضا لفهم الترجمة الأوبرالية بالمعنى التقليدى : ترجمة ليبرتو من لغة إلى أخرى . فالصلة بين ليبرتو « فوتسيك » وليبرتو « الأنف » تنبىء مترجم ليبرتو شوستا كوفيتش الكثير عن العلاقة الوثيقة بين النص والمدونة الموسيقية ، كما عرَّفها كل من برج وشوستا كوفيتش . وهذا ينبغى أن يكون مرشدا للنقل اللغوى من الروسية إلى اللغة المنقول إليها ؛ ذلك أن المبدأ الأساسى للترجمة الأوبرالية ـ كما نبينُ ذلك فى القسم التالى ـ هو الانتباه إلى الموسيقى .

* * *

« وأخيرا ، أحس المشاهدون بالتعب من فهم نصف الأوبرا ؛ ولكى يخففوا عن أنفسهم عناء التفكير ، طلبوا أن تُعْرض الأوبرا بأكملها فى لغة يجهلونها . فها نحن أولاء لم نعد نفهم لغة مسرحنا نفسه . . . ولا أستطيع أن أمنع نفسى عن التفكير : كم يكون من الطبيعى على مؤرخ يكتب بعد مائتين أو ثلاثمائة سنة ، ولا يعرف ذوق أجداده الحكماء ، أن تخطر على باله الفكرة التالية : فى بداية القرن الثامن عشر كانت اللغة الايطالية تُفهم جيدا فى إنجلترا ، بحيث كانت الأوبرات تُعرض على المسرح العام بتلك اللغة »[١٠] .

ومن المرجح أن يندهش جوزيف أديسون Joseph Addison إذا علم أن الظاهرة التى شاهدها فى دور الأوبرا الإنجليزية فى القرن الثامن عشر ما برحت قضية مطروحة بعد « مائتين أو ثلاثمائة سنة منذ ذلك التاريخ » . وحتى اليوم ، يبدو أن هناك تحيزاً واسع الانتشار وبخاصة فى البلاد المتحدثة بالإنجليزية ضد أداء الأوبرا بأية لغة أخرى غير اللغة التى كتبت بها . ولكن ، أن نؤكد أن جمهور النظارة لا يحتاج إلى فهم اللغة ، معناه الاعتقاد بأن الأوبرا هى موسيقى أولا وقبل كل شىء ، على حين أن وجود النص الدرامى ـ الليبرتو ـ هو بالضبط الذى يجعل الأوبرا تختلف عن سائر أشكال التأليف الموسيقى الأخرى ؛ بل إن التقليد الأوبرالى الأساسى جدا ، وهو التمييز بين الأسلوب الإلقائى recitative واللحن المسرحى الغنائى Aria ، ليس نتيجة اعتبارات موسيقية صرف ، ولكنه نتيجة للحاجة إلى

تطويع الموسيقى لأنواع النصوص المختلفة . فالأسلوب الإلقائى الذى يتبع التركيز الطبيعى ونماذج الشدة للكلمات pitch patterns of the words، يُخصِّص بعامة للفقرات اللفظية التى تؤدى وظيفة سردية . أما اللحن الغنائى المسرحى aria، فهو من ناحية أخرى نمط أكثر تنميقا وميلودية من أنماط الكتابة الصوتية vocal؛ وقد جرت التقاليد على استخدامه فى التعبير عن التأمل أو عن العاطفة المشبوبة . أما أن نذهب إلى أن الليبرتو ليس بحاجة إلى أن يفهم ، فليس معناه إهمال نصف ما يدور على المسرح الأوبرالى فحسب ، وإنما هو هزيمة أحد الأغراض الأساسية التى يرمى إليها المؤلف الأوبرالى أيضا ، ألا وهو توضيح النص . بل إن بعض الأجزاء التى تبدو موسيقية صرفا من المدونة مثل الافتتاحية ــ هذه الأجزاء ترتبط على نحو ما برغبة المؤلف الموسيقى فى أن يكون النص مفهوما . وليبرتو الأوبرا ــ وهو لا يقل فى ذلك عن الدراما المنطوقة ــ يحتاج إلى أن يُترجم لهؤلاء الذين لا يفهمون لغة العمل الأصلى .

وعلى كل حال ، فإن المشكلات التى تتعلق بترجمة الليبرتو ، تختلف عن المشكلات المتعلقة بترجمة مسرحية . فالمبدأ الأساسى للترجمة الأوبرالية هو أن هذه الترجمة ينبغى أن تقوم دائما على أساس تحليل المدونة الموسيقية . ولتوضيح هذا الأمر ، يتناول الجزء الثانى من هذا البحث ترجمة المشهد السادس من أوبرا « الأنف » وتحليله . والمشهد السادس يتألف من « نمرتين » numbers موسيقيتين منفصلتين : أغنية ينشدها إيفان ، ولحن موسيقى aria ينشده كوفاليف Kovalev . وفى القسم التالى ، نورد كل نمرة مرتين ؛ كما نقوم بفحص النص الروسى الأصلى ، ونقترح ترجمة إنجليزية له . وكل نسْخة من نسختىْ الفقرة تفصل بين أجزاء كلماتها خطوط قصيرة للإشارة إلى الموضع الذى تتبع فيه المقاطع المدونة الموسيقية ، وتوضع عليها علامات الارتكاز لبيان المواضع التى يقع فيها التوكيد الموسيقى فى النص . ويعقب نسختىْ النص تحليلٌ لمشكلات الترجمة التى تعْرض لنا .

فى الترجمة الأوبرالية ، لا ينبغى إعادة كتابة الموسيقى لكى تتلاءم مع النص المُترْجم ؛ بل الأحرى أن تتوافق الترجمة دائما مع الموسيقى . ويحدث عكس ذلك تماما عند تأليف ألحان الأوبرا لأول مرة ؛ لأن النص حينذاك هو الذى يحدد طبيعة المدونة وفقا لدلالته . بيد أن المترجم الذى ينبغى أن يوائم بين كلماته ونموذج موسيقى سابق ، سيكتشف أن إيجاد ألفاظ جديدة لتحل محل الكلمات الموضوعة فعلا ــ يشكل صعوبات عِدّة ؛ إذ ينبغى عليه بالنسبة لكل سطر يترجمه أن يجد جملة معادلة فى اللغة المنقول إليها النص ، بحيث لا تحتفظ بمعنى النص الأصلى فحسب ، بل تحتوى على نفس عدد المقاطع التى يحتويها . فإن لم يستطع ، كان من الممكن أن تقع الاضطرابات التالية : فى الحركة الثانية من القداس الجنائزى Requiem لبرامز ، وعند ختام المقطع الشعرى الأول ، يجد برامز كلمة Blu - men [كل مقطع منهما يقابل ربع تون] ، وهى ما نجده فى الطبعات الإنجليزية الشائعة قد تحولت إلى "grass" مع تداخل بشع فى النغمات ، بحيث تغنىّ على مقطعين "gra - ass"(١١) . وتنشأ صعوبة أخرى لأن نسخة المترجم يجب أن تحافظ على النموذج الإيقاعى للنص الأصلى على قدر الإمكان . وهنا يكون التقطيع الموسيقى ضروريا (والوضع المثالى هو أن يكون المترجم موسيقياً مُدرّبا فى الوقت نفسه) ؛ ذلك لأن الترجمة ينبغى أن تقرِّب مواطن الارتكاز فى الأصل ، لا كما تُنطق ، ولكن كما تغنى . وبهذا الصدد ، تنطوى بعض اللغات على مشكلات أكثر من غيرها . ففى الفرنسية مثلا ، تكون نهاية الكلمة بالحرف المتحرك e، كما فى Frère Jacques ، مُغنّاة دائما ، على حين أنها نادرا ما تنطق فى لغة الحديث . وفضلا عن ذلك ، فإن جميع الشروط السابقة ينبغى أن تُستوفى دون إحداث تشويهات فى اللغة المستهدفة . ومن العلامات المؤكدة على ركاكة الترجمة الأوبرالية أن نجدها ترغم المنشد على أن يتغنى بنبرة موسيقية على مقطع لا ينبغى الارتكاز عليه من الوجهة الصوتية(١٢) . فلابد من أن يتطابق الارتكاز اللفظى مع النبرة الموسيقية ، باستثناء الحالات النادرة التى يكون فيها المؤلف الموسيقى قد وضع افتراقا متعمدا لأسباب تعبيرية ، أو لغيرها من الأسباب .

والبيت الأول من أغنية إيفان يصور لنا معظم هذه النقاط . وعند مستهل المشهد ، ينشد إيفان ــ وصيف كوفاليف ــ راقدا على الأريكة ، باصقا على السقف ، مصاحبا نفسه على البلالايكا :

Ne-po-be di-moj sí-loj
Pri-ver-žen ja kmí-loj.
Gos-po-di, po-mí-luj
E-e i me-njá,
E-ei me-njá,
E-e i me-njá.
(Nos, p. 16)
(Ir-re-sis-ti-ble fór-ces
U-nite us as ló-vers.
Our sins, Lord, for-gíve us.
For-give us our síns,
For-give us our sins,
For-give us our síns.).

وهذه الفقرة مميزة للمدى الذى تتبع فيه موسيقى شوستاكوفيتش خطوط نصِّه . فعلى الرغم من أن هذا النص لأغنية تتكون من سطرين من النص المتغير ومذهب refrain، فإن المدوَّنة تحرص على تطويع الإيقاع وضبط أصوات الكلمات intonation على نحو وثيق بحيث تبدو كأنها فقرة إلقائية recitative . وحتى فى هذه الفقرة القصيرة ، يستخدم شوستاكوفيتش علامات مختلفة للزمن ، فيكتب أوزان ٣/٨ ، ٤/٨ ، أو ٥/٨ الزمن ، تبعا لعدد المقاطع فى الكلمات المفردة Ne-po-be-di-moj (ir-re-sis-ti-ble) وهى على سبيل المثال ، كلمة مؤلفة من خمسة مقاطع ، فتوضع مع وزن ٥/٨ من الزمن ، مكون من خمسة أثمان نغمة (تون) . والكلمة التالية ("fór-ces") si-loj توضع مع وزن ٣/٨ من الزمن . ويوضع المقطع الأول (si-) مع تشديده ــ مع ربع نغمة ؛ والمقطع غير المُشدّد (loj) يوضع مع ١/٨ نغمة . وهنا تتوازى النبرة الموسيقية مع الارتكاز الصوتى phonological stress . ومن المهم لهذه الأسباب ، أن يحافظ المترجم على المقاطع ونماذج الارتكاز الموجودة فى النص الأصلى ، كما صنعت الترجمة الإنجليزية التى نقترحها هنا .

ومن أصعب المشكلات التى تواجه مترجم الليبرتو مشكلة القافية rhyme . ونقول بعامة ، إذا كانت هناك قافية فى النص الأصلى ، فلابد من الإبقاء عليها حيثما تستدعيها الموسيقى ، من خلال البناء

الموازى أو الكتابة المتسلسلة . والبيت الأول من أغنية إيفان يصوِّر هذه النقطة أيضا ؛ فهنا ينبغى الإبقاء على خطة إيقاعية مماثلة للخطة الأصلية ، لأنها انعكست فى الموسيقى . والقافية الأنثوية (اللينة) المؤلفة من po-mí-luj, kmĭ-loj, si-loj توضع فى كل سطر مع ربع تون يتبعها ⅛ تون . وهكذا ، يُختتم كل سطر ــ من حيث الإيقاع ــ بصورة واحدة . كما أن السطور الثلاثة جميعا تنتهى ببُعْدintervalهابط . ويقع كل من السطر الأول والثالث ببعد مقام ثالث كبير (وهو فى كلتا الحالتين « دو ــ دييز » إلى « لا ») ، والخط الثانى بمسافة ربع كامل (من «لا» إلى «مى») . وتحاول الترجمة الإنجليزية المحافظة على المعنى الحرفى للنص الأصلى ، ومشابهة الخطة الإيقاعية . وكلمات "fór-ces" و "lo-vers" و "For-gíve us" لا تشكل قافية حقيقية ، بيد أن استخدام السجع أو توافق الحروف اللينة vowel harmony بين السطرين الأوَّلين وتوافق الحروف الساكنة بين السطرين الأخيرين ــ يقدِّم أصواتا كافية التشابه بحيث تضفى نوعا من التلاحم على البناء الموسيقى .

ولا مناص من أن يلجأ المترجم إلى وسائل أخرى للإيحاء بالقافية ؛ لأن اللغة الإنجليزية لا تحتوى إلا على قوافٍ أنثوية (ليِّنة) قليلة . ونتيجة لذلك فإن المترجم الإنجليزى لنصوص الأوبرا المكتوبة أصلا فى لغات تتمتع بغزارة فى القوافى اللينة ــ مثل الروسية أو الألمانية ــ يجد مشقة كبيرة فى التكيف مع المدوَّنة الموسيقية . ويحسن بنا أن نتذكر أن القوافى الإنجليزية ذات المقطعين أو أكثر تبدو متكلِّفة ، أو أشبه ما تكون بفقرة مأخوذة من ليبرتو كتبه جيلبرت Gilbert لسوليفان Sullivan* ، ومن ثمّ ، يترك فى أغلب الأحيان انطباعا هزليا غير مقصود . ومن أمثلة هذا الهزل ما يأتى من ترجمة جون جاتمان John Gutman لأوبرا توسكا Tosca التى لحَّنها بوتشينى Puccini . ففى اللحظة التى تُطْلع فيها سكاربيا Scarpia توسكا على المروحة التى تملكها المرأة التى تعتقد توسكا ــ خطأ ــ أنها غريمتها ، يقدم لنا جاتمان الحوار التالى :

Tosca : That fatal obsession !
Scarpia : I have made an impression .

وبغض النظر عن مشكلة إيجاد القافية المناسبة ، كثيرا ما يقع المترجمون فى حبائل الانطباع الهزلى غير المقصود ، فى الوقت الذى يحاولون فيه مراعاة جميع العوامل المتباينة التى ينبغى أن توضع موضع الاعتبار فى الترجمة الأوبرالية** .

ويثير البيت المتكرر (المَذْهب refrain) فى أغنية إيفان قضية من طراز آخر . ذلك أن الجملة Gos-po-di, po-mi-luj جملة مألوفة فى الألحان الشاعرية liturgical chants للكنيسة الأرثوذكسية الروسية . ومن المؤكد أن جمهور النظَّارة المتحدث باللغة الروسية سيلاحظ أن هذه الجملة تهكمية مستهزئة فى سياق مغامرات إيفان الغرامية . ويعزز هذا الانطباع أنه يغنيِّها مصاحبا لنفسه على البلالايكا ؛ أما فى الطقوس الكنسية ، فإن هذا المذهب ينشده الكورس بوصفه جوابا response . وكان لابد فى الترجمة من استخدام جملة تنقل إيحاءات شعائرية مماثلة . أما هنا ، فالترجمة تستخدم صيغة تعبيرية مماثلة : «فلتغفر لنا خطايانا» "Forgive us our sins" فى السطر الثانى من المذهب .

وتواجه المترجم مشكلات مختلفة فى المقطع الثانى من أغنية إيفان :

Car-ska-ja ko-ró-na
By-la bmo-ja mi-la-ja zdo-ro-va !
Gos-po-di, po-mí-luj
E-e i mé-nja,
E-e i mé-nja,
E-e i mé-nja.

(Im-pe-ri-al jéw-els
Are no-thing com-pared to my be-lóv-ed !
Our sins, Lord, for-gíve us.
For-give us oúr sins,
For-give us oúr sins,
For-give us oúr sins.)

فلم تعد خطة القافية قضية كبرى . إذ تخلَّى النص الروسى الأصلى فى المقطع الثانى عن القافية المضبوطة ، وقام شوستاكوفيتش بتعديل تلحينه الموسيقى وفقا لذلك ؛ فبدلا من استخدام الكتابة المتسلسلة لموازاة القافية فى النص ، ركز على السطر الأول من المقطع الثانى عن طريق الأسلوب (التكنيك) الموسيقى لتصوير الألفاظ word-painting ، بانعكاس معنى كلمة معينة أو جملة من خلال حيلة موسيقية . وهناك مثل مألوف يأتينا من أوبرا «المسيَّا» Messiah لهيندل Handel ، حيث توضع كلمة «مُعْوَج» (crooked) فى جملة «المستقيم المعوج» لأربعة أثمان نغمات مترددة (دو ــ دييز رى ، سى ــ دييز رى) ، وتستمر «مستقيم» على شدة مستديمة (رى) لمدة نصف تون(١٦) . وعندما يكون من الواضح أن المؤلف الموسيقى قد ركَّز على كلمة أو جملة بنغمة موسيقية أو بجملة موسيقية بارزة بوجه خاص ، فإن على المترجم أن يجد تعبيرا معادلا فى اللغة التى ينقل إليها بحيث يتلاءم مع المدونة ملاءمة تامة . فإذا أخفق فى هذا ، ضاع معنى الموسيقى . وفى «الأنف» ، كتب شوستاكوفيتش حِلْية موسيقية مفصَّلة تتألف من ثمانى ــ ست عشرة نغمة ، تزينها acciaccatura (وهى نغمة رشيقة قيمتها نغمة تستغرق ثلاثين ثانية thirty-second) على المقطع قبل الأخير من جملة "Im-pe-ri-al Car-ska- jakoró -ná jéw-els" . ويوحى الترتيب الصوتى المعقَّد بالثراء الفاحش لجواهر القيصر ، بالطريقة نفسها التى يعبِّر بها السطر اللحنى الخشن لهيندل عن معنى كلمة «معوج» crooked فى أوبرا «المسيا» . غير أن علامات الجُمَل فى مدونة شوستاكوفيتش تبيِّن أن الحِلْية Ornament يجب أن تُغنَّى Portamento*** ؛ أى أنه على الرغم من أن النغمات ثمانية ستة عشر أُشِّر عليها بكلمة Staccato**** (اى منفصل detached) ، حيث

* اشتهر جيلبرت وسوليفان فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر بالتعاون معاً ، الأول فى كتابة الليبرتو والثانى فى تلحينه . وكانت الأوبرات التى يقدمانها على المسرح الإنجليزى هزلية تماما . (المترجم)

** فقرة لم تترجم (٤ سطور) غير دالة بالنسبة للقارىء العربى وكذلك الهامش رقم ١٤ والهامش رقم ١٥ . (المترجم)

*** اصطلاح موسيقى مشتق من كلمة porter (أى يحمل Carrying) ومعناه أن يحمل المغنى الصوت بطريقة ناعمة من نغمة إلى أخرى ويترجم أحيانا بـ « الأنغام المربوطة » . (المترجم)

**** ومعناها أن تؤدَّى النغمات منفصلة دون ربط ، وعكسها legato أى أداء النغمات مربوطة . (المترجم)

يرتبط كل زوج من النغمات بعلامة الربط . والصوت الناتج يحاكي (محاكاة ساخرة) الحلية التي تنساب عادة برقة ، والناعمة المربوطة legato المعروفة في العهد الكلاسيكي ، كما توحي أيضا باحتقار إيفان لثروات القيصر التي يقول عنها إنها لا تصلح بديلا لسعادة محبوبته . والترجمة الإنجليزية المقترحة هنا تحاول إعادة خلق الأثر الذي يتركه تصوير شوستاكوفيتش للألفاظ بوضع المقطع الأول من كلمة -Jew "els لحليته المعقدة المكونة من تسع نغمات[١٧] .

ويستطيع تصوير الكلمات أن يحقق ــ بين يدى مؤلف موسيقى بارع ــ آثارا مرهفة . ففي الفصل الرابع ــ على سبيل المثال ــ من أوبرا « زواج فيجارو » لموتسارت ، ينزعج فيجارو لأن زوجته التي لم يمكث معها سوى ساعات قلائل ، قد جعلت منه ديوثا* . وهذا الايحاء في النص يفسّر لماذا أدخل موتسارت نفخات قصيرة من الأبواق الفرنسية** French horns ، وهي آلة لم يكن كثير الاستخدام لها في المصاحبة الأوركسترالية للحن الذي يغنيه فيجارو . فإذا لم يُفهم النص ، أو إذا لم يذكر النص مسألة الديوث أو القرون في الليبرتو ، فإن هذه الدعابة الموسيقية الصغيرة ستمر دون أن يلحظها أحد . وتكون الترجمة قد أخفقت في هذه الحالة ، لأنه لا يمكن أن يقال عن أى أوبرا لموتسارت إنها فُهمت دون تقدير للحس الفكاهي الموسيقى عند موتسارت . وهكذا تبيّن لنا الأمثلة السابقة ، أن الترجمة الأوبرالية الجيدة يمكن أن تلقى الضوء ــ لا على النص وحده ــ بل على المدونة الموسيقية أيضا .

والملاحظات المتعلقة بالاستهزاء الذي ينطوي عليه مذهب refrain إيفان في المقطع الأول ، تنطبق أيضاً على المقطع الثاني ، ولكن مع ملاحظة إضافية . ذلك أن الإيقاع والوزن لكل من اللحنين واحد ، بيد أن استبدال نغمة بأخرى (دو دييز بدلا من صول) في تلحين المقطع الثاني يحدث وثبات لسُبْع صغير وأوكتاف ، حيث كان هناك من قبل خطوات لثلث صغير وثانٍ . هذا التحريف لنغمة عالية محصورة بين بُعدين كبيرين يعمل على تحويل الارتكاز الموسيقي ؛ وهذا بدوره يفرض انتقالا للارتكاز الصوتي من المقطع الأخير إلى المقطع قبل الأخير في السطر الثاني من المذهب . وهكذا يتحول نموذج الارتكاز الصوتي الطبيعي E-e i mé-njá إلى النموذج الشاذ E-e i mé-nja . فلابد من الاحتفاظ في الترجمة بالانطباع الهزلي الناتج . والترجمة التي نقدمها هنا تفعل ذلك بأن تفرض إحلالا شاذا للارتكاز أيضا على كلمة غير مشدَّدة بطبيعتها داخل الجملة الصياغية formulaic « اغفر لنا خطايانا » (For-give us oúr sins) .

ويواجه مترجم ليبرتو الأوبرا في كثير من الأحيان مشكلات حين يضع المؤلف الموسيقي الكلمات نفسها لألحان جديدة . وكثيراً ما يكون إيجاد الحل أصعب مما هو في الفقرة السابقة التي أوردناها من أوبرا شوستاكوفيتش . وحيثما وضعت موسيقى جديدة للكلمات نفسها بغية تحقيق أثر درامي معين ، قد يكون على المترجم أن يلجأ إلى حيل شتى ، من ضمنها تعديل الأبنية النحوية ، لتوضيح مقاصد المؤلف الموسيقية . ففي الفصل الأخير من أوبرا « كارمن » لبيزيه Bizet ــ على سبيل المثال ــ يقوم بيزيه بتلحين تضرع دون خوسيه الذي يقول فيه : « إذن ، فأنت لم تعودي تحبينني ؟ » "Tu ne m'aimes donc plus ?" مرتين . وفي كل لحن يتطابق النموذج الإيقاعي ، بيد أنه من خلال التصرف في الشدة pitch والقفزات في الأبعاد الموسيقية intervallic leaps ، يختلف الأثر الدرامي في كل من اللحنين اختلافا شديدا . وعندما يسأل دون خوسيه كارمن سؤاله ذاك لأول مرة ، ثمة قفزة من السدس الصغير من donc إلى plus ، بحيث يتركز الاهتمام الدرامي والموسيقي على لفظه plus . ولكن ، عندما تتكرر الجملة ، يقوم بيزيه بتحويل الترتيب الميلودي ، ويكتب نغمة عالية جدا لتينور (صول مرتفعة) على المقطع الأول من m'aimes . وهذا من شأنه أن ينقل البؤرة الموسيقية ــ دراميا ــ من plus إلى الضمير me في كلمة m'aimes أو من تحقق دون خوسيه من أن كارمن لم تعد تحب ، إلى التحقق من أنها لم تعد تحبه هو . وبسبب هذه التنويعات في التلحين الصوتي ، يكون من الخطأ استخدام الترجمة الإنجليزية "Then you love me no more?" لكل من التلحينين لجملة "Tu ne m'aimes donc plus" ، كما هو مستخدم عادة في النسخة الإنجليزية للأوبرا[١٨] . فهذا مناسب للتساؤل الأول من تساؤلي دون خوسيه ، مادام يحتفظ بالبؤرة الموسيقية على "more" ، ولكنه لا يتناسب مع التساؤل الثاني ؛ لأنه عندما يُغَنى مع التلحين الذي يتضمن صول العالية ، يفرض زحزحة الارتكاز الموسيقي من "me" إلى "love" . ويمكن أن نقترح هذا التركيب : "So it's me you don't love?" ــ بديلا للترجمة الإنجليزية النمطية عندما يوجِّه دون خوسيه سؤاله للمرة الثانية . وهذا البناء للجملة يحتفظ للنص الأصلي بمعناه ، ويقوم بتوافق مهم مع التلحين الموسيقي لبيزيه . ففي الترجمة الأوبرالية ، لا ينبغي أن يلتزم المترجم بإيجاد جملة واحدة تخدم اللحنين معا ، كما هو في النص الأصلي هنا .

وحتى هذه النقطة ، كانت مشكلات الترجمة التي نوقشت هنا تشمل في الشطر الأكبر منها العلاقة بين الصوتيات phonetics والبناء الموسيقي . بيد أن أغنية إيفان في مجملها تصنع مشكلة خاصة بالتفسير الأدبي ، لأن الأغنية ليست جزءا من النص الأصلي .

وفي قصة جوجول القصيرة « الأنف » ، لا يغنّي إيفان ، بل يبصق على السقف عندما يدخل كوفاليف إلى حجرته : « وعندما دخل القاعة ، أبصر وصيفه إيفان راقدا على ظهره فوق أريكة جلدية قذرة ، وهو يبصق على السقف ، مسدِّدا بصقته في شيء من النجاح على البقعة نفسها »[١٩] . وتحديد مصدر أغنية إيفان يوحي بأنه يصنع شيئا أكثر من مجرد إعطاء أحد المغنين « نمرة » إضافية ، وإن تكن هذه وظيفة مهمة . وفي النقد السابق ، لم يذكر أحد أن نص أغنية إيفان هو اقتباس من الكتاب الخامس ، الفصل الثاني ، في رواية « الإخوة كارامازوف » لدستويفسكي :

وفجأة شرع شاب في الغناء بصوت عالي الطبقة حلو النبرات ، مصاحبا نفسه على جيتار :

بقوة لا تُقهر
أجد نفسي موثقا إلى حبيبتي .

* أي ركبت له قروناً (المترجم)

** لاحظ استخدام الأبواق وترجمتها الحرفية « قرون » ، والعلاقة بينها وبين الحالة التي وصل إليها فيجارو ! (المترجم)

يا إلهي ، رحماك
ها وي !
ها وي !
ها وي !

وكف الصوت عن الغناء . وكان صوت تينور لخادم ، وأغنية خادم . . . وأنشد الرجل مرة أخرى :

ماذا يعنيني الثراء الملكي
إذا كانت حبيبتي في صحة جيدة ؟
رحماك يا إلهي
ها وي !
ها وي !
ها وي ![٢٠]

وكما أن تلحين أغنية إيفان محاكاة تهكمية لتقاليد الأوبرا الكلاسية ، فكذلك كان نص الأغنية إشارة تهكمية إلى رائعة من روائع الأدب الروسي الكلاسي . ولم يسخر شوستاكوفيتش ــ من خلال الأوبرا ــ من بعض الكلاسيات والتقاليد الكلاسية فحسب ، ولكن الأهم من ذلك أنه ربط بين « الأنف » لجوجول ورواية دستويفسكي ؛ فوجد أشياء متوازية بينهما لم يُعترف بها من قبل . ففي رواية دستويفسكي ، ينشد الأغنية « سمردياكوف » خادم آل كارامازوف ، فتتناهى إلى سمع « آليوشا »* في حين كان يبحث عن أخيه ديمتري . وبالمثل ، نجد أن إيفان خادم كوفاليف في أوبرا « الأنف » هو المغني ، كما أن كوفاليف يشاهد إيفان أثناء بحثه عن أنفه . بيد أن التشابه بين النصين ينتهي عند هذا الحد ، ذلك أن سخافة المحنة التي يعانيها كوفاليف ، وشفقته على نفسه التي تسوقه إلى البحث تختلفان تماما عن إرهاصات الكارثة الوشيكة التي تدفع آليوشا في رواية دستويفسكي إلى البحث عن سمردياكوف . ويعتمد ما يتركه الاقتباس من تأثير تهكمي على إدراك المفارقة بين موضعه في الأصل وموضعه في الأوبرا .

وهكذا نجد أن مهمة المترجم مزدوجة ؛ إذ لا ينبغي عليه توضيح العلاقة التي كان شوستاكوفيتش حريصا على إقامتها بين النص والمدونة فحسب ، بل ينبغي عليه أيضا أن يثري فهم المشاهدين للجوانب الأدبية في الليبرتو ، بأن يسترعي انتباههم إلى الأصل ، وإلى وظيفة التوليدات للنص الأصلي . ويمكن أن يفعل هذا بالتعليق على النص المترجم ، أو بكتابة مقدمة تفسيرية ، وهذا أسلوب فني لجأ إليه بنجاح عالم الموسيقى الإنجليزي والمترجم ــ غزير الإنتاج ــ لليبرتوات الأوبرا ، إدوارد ج . دِنت[٢١] Edward J. Dent . ومن الواضح ، أن المترجم ينبغي أن يكون على ألفة كافية بأدب اللغة المصدر (التي ينقل منها) حتى يستطيع أن يتعرف الإشارات الأدبية وأن يوضحها .

ومن المهم بوجه خاص بالنسبة للمترجم أن يدرك التوليدات النصية التي قام بها شوستاكوفيتش في « الأنف » ؛ لأن اقتباس أغنية سمردياكوف من « الإخوة كارامازوف » ليس هو الإشارة الأدبية الوحيدة في الليبرتو . فهناك أجزاء من هذا الليبرتو تتألف من مونتاج لاقتباسات من أعمال لجوجول غير « الأنف » ، منها قصة « مُلاك العهد البائد » و « تاراس بولبا » و « يوميات مجنون » و « عشية عيد الميلاد »[٢٢] . وفي مقدمته « لماذا الأنف ؟ » يشير شوستاكوفيتش لهذا التكنيك الخاص بالاقتباس الأدبي : « الليبرتو مكون وفقا لمبدأ المونتاج الأدبي » (صفحة ٤) . وقد أكمل أيضا الإشارات الأدبية في الليبرتو بإشارات موسيقية في المدونة . فالتِّسيتورا** tessitura ، لرجل الشرطة في المشهد الثاني ، لا يقل علوا عن تسيتورا المنجِّم في أوبرا « الديك الذهبي » لرمسكي كورساكوف . وفي المشهد الثامن تذكيرات موسيقية بأوبرا « بوريس جودونوف » لموسورسكي ، و « إيفجيني أونيجين » لتشايكوفسكي ، و « المقامر » لبروكوفييف . ولا يمكن تذوق الدعابات الموسيقية ــ كما أشرنا إلى ذلك من قبل في معرض مناقشة أوبرا « زواج فيجارو » لموتسارت ــ دون فهم لكيفية ارتباطها بالإشارات الفكاهية المتعددة في الليبرتو . وبالمثل ، يزداد فهم المشاهدين للإشارات الموسيقية بعامة بالترجمة الناجحة للإشارات الأدبية . فالأوبرا هي اتحاد النص بالمدونة ؛ ومهمة المترجم أن ينيرهما معاً .

* * *

يتناول اللحن الغنائي المسرحي aria الذي يعقب أغنية سمردياكوف التي ينشدها إيفان ــ اليأس الذي يصيب كوفاليف لفقده أنفه . وهنا يتبع النص قصة جوجول الأصلية بدقة ؛ إذ يقتبس من « الأنف » اقتباسا يكاد يكون حرفيا ، فلا يستبعد إلا فضول القول ، والإشارات الخاصة بطريقة كوفاليف في الكلام . وكما تروي قصة جوجول ، يدخل كوفاليف حجرته ، فإذا رأى إيفان راقدا على أريكته قال هذه الكلمات ، « أنت أيها الخنزير ، إنك تأتي دائما شيئا غبيا ! » . هذا الخط لا يشكل أية صعوبات للمترجم الأوبرالي ، لأن شوستاكوفيتش لم يقم بتلحينه . ويغادر إيفان الحجرة ، ويشرع كوفاليف في إنشاد لحنه الغنائي .

ولما كان كثير من المشكلات التي نصادفها في ترجمة لحن كوفاليف مماثلا لتلك التي صادفناها في أغنية إيفان ، فلن نناقش هنا إلا المشكلات التي تثير قضايا جديدة . والمشكلة الكبرى الأولى تقع في بضع سطور من اللحن الغنائي aria وهي تتعلق بتلحين كلمة no-sa ذات المقطعين ؛ وهي المضاف إليه المفرد لكلمة nos ذات المقطع الواحد .

A bez nó-sa, če-lo-vek čort zna-et čtó:
Pti-ca ne pti-ca,
Graž-da-nin ne graž-da-nin,
Pro-sto voz'-mi i vy-bro-si za o-koš ko !
With- out nó- ses ,men are only God knows whát
A bird is no bird,
And a man in not a man,
On-ly some-thing to be toss'd out, out the win-dow!)

فالمقطع الأول من no-sa يوضع مع نغمة عالية هي « مي » كبير ، وتستمر مدة نصف تون ؛ أما المقطع الثاني فيغني بتخفيضه إلى ربع أقل

---

* أحد شخصيات « الإخوة كارامازوف » ، وهو أصغر أبناء العائلة ، كما أنه أخ غير شقيق لسمردياكوف . (المترجم)

** كلمة إيطالية معناها texture (نسيج) ، وتشير إلى المدى المتوسط التقريبي لمقطوعة موسيقية في علاقتها بالصوت الذي كتبت من أجله . (المترجم)

(على رى) . وكلٌ من القفزة إلى نغمة أعلى فى المدى الصوتى للمغنى ، والعلامات الديناميـة كريشندو ـ ديكريشندو crescendo-decresendo التى ترقم هذا الصعود والهبوط للسطر الميلودى ، يشدُّد على كلمة "nose" . ومن الواضح أن المترجم مرغم على استخدام كلمة ذات مقطعين لـ "nose". فى هذه النقطة من الموسيقى ، وإلا ضاع التأثير الدرامى للارتكاز الموسيقى الذى يريده شوستاكوفيتش .

وقد يبدو للوهلة الأولى أن هذا يضع المترجم الإنجليزى إزاء صعوبة لا سبيل إلى التغلب عليها ، مادامت كلمة "nose" فى الروسية أحادية المقطع ، بغض النظر عن وظيفتها النحوية[٢٣] . والترجمة الإنجليزية المقترحة هنا تغلبت على هذه المشكلة بأن كتبت nose فى صيغة الجمع ؛ إذ يصبح من الممكن عندئذ أن يتوافق المقطعان no-ses مع تلحين شوستاكوفيتش الموسيقى بالطريقة نفسها التى تتوافق بها كلمة nosa . وهذا التغيير من المفرد إلى الجمع لا يؤثر على معنى الجملة ؛ لأن لفظتى "noses" و "men" مستخدمتان هنا بصيغة الجنس[٢٤] generic sense (المذكر والمؤنث) .

وتوضّح سطور كوفاليف التالية المشكلات المتعلقة بترجمة التعبيرات الاصطلاحية idiomatic expressions :

I pust' by u-že naîvoj-né ot-ru-bi-li
I-li ja sam ›yl pri-či-no-ju,
No ved' pro-p.
Ni za čtó, ni pro čto, pro-pál dá-rom,
Ni za gróš.

(If on-ly it had been in wár I lost my nose,
Or if on-ly I could blame my-self.
But it fell óff
With-out caúse with-out groúnds. It féll by chánce.
What a méss.)

ولعل أقرب معادل إنجليزى للتعبير الاصطلاحى الروسى ni za čto, ni pro čto هو « بلا أية قافية أو سبب » ("for no rhyme or reason") . وكلٌ من التعبيرين الروسى والإنجليزى يحتوى على ستة مقاطع . وقد يبدو لأول وهلة أن الجملة الإنجليزية يمكن أن تحل محل الجملة الروسية دون أية صعوبة . بيد أن الحالة ليست كذلك ؛ ذلك أن الترجمة الصحيحة اصطلاحيا للتعبير الروسى ، سينجم عنها تحريف فى اللغة المنقول إليها (المستهدفة) . والنموذج الإيقاعى للموسيقى الذى يتألف من خطين لنغمتين ١/٨ و ١/٤ تون فى ٢/٤ من الزمن ـ سوف يرغم كوفاليف المتحدث بالإنجليزية على أن يغنى « بلا أية قافية أو سبب »"for no rhýme or rea — son" ؛ ومن ثم ، فإن الترجمة الإنجليزية تُقرأ بدلا من ذلك ـ with — out caúse,with - out groúnds . والتعبير الروسى ni za groš اصطلاحى أيضا . وكلمة gros معناها نصف كوبك** . وعلى ذلك فإن ni za groš معادلة بالتقريب للتعبير الإنجليزى : " not worth a brass farth-ing / plugged nickel / red cent ." ومن الواضح أنه لا توجد نسخة للجملة الإنجليزية يمكن أن تنضغط فى المقاطع الثلاثة التى تسمح بها المدونة . وهنا ، لابد من التخلى عن الترجمة الحرفية ؛ وعبارة " what a mess " (« يالها من ورطة ! ») تعبير دارج يوحى بأن هناك شيئا بمعنى الفقدان loss نفسه ـ كما جاء فى النص الأصلى ـ كان مقترحا بوصفه بديلا . وقصة « الأنف » لجوجول تنقل كثيرا من المذاق الكامل للحديث الروسى الدارج ؛ وهذه سمة من سمات النص الأصلى ، احتفظ بها شوستاكوفيتش . وباستعمال تعبيرات مثل " what a mess " حاولت الترجمة الإنجليزية أن تحافظ ـ ماوسعها ذلك ـ على ألفة مماثلة للنبرة .

ووجود التعبيرات العامية والاصطلاحية فى الليبرتو الذى كتبه شوستاكوفيتش يبين لنا المشكلة التى يواجهها المترجم الأوبرالى فى انتقاء الأسلوب الأدبى المناسب . ويناقش و . هـ . أودن W. H. Auden وتشستر كالمان Chester Kallman هذه المسألة فى مقالهما « ترجمة ليبرتوات الأوبرا » :

« تعد التفاصيل التى تتطلب انتباه المترجم جزءا من مشكلة أهم وأعم ، ألا وهى العثور على الأسلوب الأدبى الصحيح للأوبرا المراد ترجمتها . فنوع الأسلوب الملائم للأوبرا الجادة opera seria ـ على سبيل المثال ـ لا يلائم الأوبرا الهزلية opera buffa ، كما أن شخصية خرافية مثل « ملكة الليل » لا يمكن أن تستخدم الأسلوب الذى تتحدث به غانية مثل « فيوليتا » . وفى تحديد الأسلوب المناسب لأوبرا معينة ، على المترجم أن يثق بحدسه intuition وبإحاطته بالأدب ، سواء فى اللغة الأصلية ، أو فى لغته الخاصة ، وبالعصر الذى تدور فيه أحداث الأوبرا . وإذا كان من الجلى أنه ينبغى أن يتفادى كل خطأ لغوى ، فإن التقاليد الأدبية لأى لغتين تختلف إلى درجة لا تعود معها الدقة المفرطة ضرورية ، أو حتى مطلوبة ؛ ولا يلزم عن ذلك أن يكون أفضل معادل للغة الإيطالية المنطوقة والمكتوبة فى ١٧٩٠ هو اللغة الإنجليزية الشائعة فى ذلك العام »[٢٥] .

ولكى يتحاشى المترجم التأثير المزعج الذى يحدثه عدم توافق الأزمنة anachronism ، أو عدم الاتساق الأسلوبى ، ينبغى عليه أن يستخدم ألفاظا وتركيبات نحوية متسقة مع العصر ، ومع أسلوب الموسيقى ، ومع الليبرتو الأصلى . فلابد للترجمة الإنجليزية للأوبرا الجادة opera seria الإيطالية لهيندل ـ على سبيل المثال ـ إما أن تلتزم بأسلوب رفيع مناسب ، أو أن تحمل شيئا من التشابه الأسلوبى مع نصوص هيندل المتأخرة للأوراتوريات*** oratorios أو للمسرحيات الخطابية المنمقة التى كان يكتبها مؤلفو الدراما الإنجليز فى الفترة نفسها تقريبا . ومن جهة أخرى ، فإن أوبرا مثل « أورفيوس فى العالم السفلى » لأوفنباخ Offenbach ، تعتمد فى إحداث تأثيرها الهزلى على التنافر القائم بين جدية الموضوع الكلاسى ، ومحاكاة الأوبرا الفرنسيه الجادة ذات الإخراج الحافل**** grand opèra ، فى شطر كبير من

* مصطلح موسيقى معناه التدرج فى زيادة الشدة وتناقصها بالنسبة لنغمة واحدة أو عدة نغمات . (المترجم)

** الكوبك Kopek عملة روسية . (المترجم)

*** الأوراتوريو عبارة عن ليبرتو (نص لفظى) ، ولكنه دينى ، يخلو من ديكورات الأوبرا ومناظرها وملابسها وحركتها . وكان هيندل يكتب أوراتورياته-بالإنجليزية ، أى بلغته الأم . (المترجم)

**** هذا المصطلح يعنى فى الإنجليزية الأوبرا الجادة التى لا تتضمن حواراً غير مُلحّن . أما فى الفرنسية فيعنى عملا ملحميا أو تاريخيا فى أربعة أو خمسة فصول ، ويستخدم الكورس استخداما أساسيا ، كما يحتوى على باليه . انتشر هذا النوع فى القرن ١٩ . (المترجم)

الموسيقى ، وبين الإشارات المتصلة بالأحداث الجارية حينذاك ، والتعبيرات الدارجة فى النص . وإذا كان من غير المناسب على الإطلاق ترجمة ليبرتو أوبرا جادة لهيندل فى اللغة الدارجة التى نتحدثها اليوم ، فإن هذا الأسلوب بالضبط هو خير ما يناسب ترجمة أوبرا هزلية لأوفنباخ (٢٦).

وفى القسم الأخير من لحن كوفاليف الغنائى ، يضعَ شوستاكوفيتش لألفاظه موسيقى تدعِّم معناها .

Tol'- ko nét, ne mož - et být,
Ne - ve - ro - jat - no, čto - by pro - pal nós,
Ni - ka - kim ób - raz - om ne - ve - ro - ját - nó.
E - to i - li vo snie snít - sjá
I - li pro - sto gré - zít - sjá.

(It's not só. It cannot bé
Its so un - like - ly to have lost a nóse.
There is no way that it pos - si - bly coúld bé.
It must be just a ve-ry bád dreám,
Or may - be I just im - ág - íned it)

وهنا ، لا يضع شوستاكوفيتش كل مقطع فى مقابل نغمة واحدة (تون) ، كما جرت على ذلك العادة ، وإنما لنغمتين ، تتداخلان . وعند الغناء ، ينجم عن هذا تأثير أشبه بالعويل ؛ وهو تأثير مناسب للشفقة التى يشعر بها كوفاليف تجاه نفسه . ويستمر شوستاكوفيتش على هذا المنوال ، إلا عندما يريد إبراز كلمات معينة ، مثل كل من المقطعين فى كلمة snit - sja ؛ وفى المقاطع الثلاثة فى كلمة gre zit - sja ، وكلتا الكلمتين معناهما « يحلم » . وهذا التلاعب على كلمتين مترادفتين تقريبا يبرز حالة الاضطراب التى يعانيها كوفاليف ؛ فهو لا يدرى إن كان ضياع أنفه نتيجة لخياله المستيقظ أو الحالم ؛ وهى فكرة حافظت عليها الترجمة الإنجليزية بأن ميِّزت بين « حلم سيىء » ("bad dream") ، ومحض اختلاق صوَّره خياله (٢٧) . ولابد للمترجم أن يحتفظ بهذا التلاعب على اللفظين اللذين يدلان على « الحلم » ، وإلا ضاع عنصر مهم من عناصر النص الأصلى ، أبرزه المؤلف الموسيقى . وفى قصة « الأنف » لجوجول ، لا يُفسِّر لنا أبدا كيف فَقَد كوفاليف أنفه ، ولكنه يقترح عدة نظريات على نفسه ، ويستمر فى تخميناته فى القسم الأخير من لحنه الغنائى aria .

Mož - et být, ja kak ni - bud' o - šib - ko - ju
Vy - pil vmes - te vo - dy vód - kú.
Ko - to - ro - ju vy - ti - re.jut pos - le brit - sja se - be bó - ro - dú
I - ván, du - rák, ne pri - njal,
I já, ver - no, xva - til e - e.
E - koj pas - kvil'- nyj víd

(It may bé that I some - how made a mis - take
And drank not wa - ter but vód - ká
The vod - ka which I - van puts on my face af - ter he has
Sháv'd my beárd.
I -ván, the foól, for - got it
And Í! And I must have drunk it.
God damn, what a dis - gráce!)

وهنا ، يقرر كوفاليف أن حلاقه إيفان هو الملوم . فلابد أن إيفان قد نسى استعمال لوسيون مابعد الحلاقة الكحولى المعتاد ، ولابد إذن أن كوفاليف قد احتسى الفودكا عن طريق الخطأ . ومن المتوقع ، أن تكون الكلمات الرئيسية فى هذه الفقرة هى : الفودكا وإيفان . وقد أكد شوستاكوفيتش ــ بحرصه المعتاد على المعنى فى نصِّه ــ على هاتين الكلمتين من خلال عدة حيل موسيقية . فكلمة Vod - ku توضع مقابل نغمتين عاليتين فى الفقرة (نغمتان مى عاليتان) ، وكتب تحتها فى المدونة forte (بقوة) ، على أن تصحبها الطبول . أما كلمة I — van du - rák (إيفان ، الأحمق) فتوضع مقابل تتابع إيقاعى لربع تون ، ونصف تون ، وربع تون ، ونصف تون . ونتيجة لذلك يتطابق الارتكاز الصوتى phonetic stress على المقطع الثانى من كل كلمة . وبما أن شوستاكوفيتش قد أدخل فى حسبانه ـ موسيقيا ـ كلاً من تفسيرىْ كوفاليف ، فلابد أن يحذو المترجم حذوه (٢٨) .

وعلى الرغم من أن شوستاكوفيتش قد تابع النص الأصلى حرفيا تقريبا فى هذا اللحن الغنائى ، فإنه لا ينبغى أن يفعل جميع مؤلفى الليبرتوات مثلما فعل . ومن ثم ، قد يكون الاضطلاع بترجمة إعداد adaptation فرصة ممتازة لإرجاع هذا النص المُعَدّ إلى مصدره الأدبى الأصلى قدر الإمكان . وقد كتب إدوارد ج . دِنْت عن ترجمته لأوبرا « لاترافياتا » لفردى قائلا : « عالج بياف Piave وفردى Verdi فيما بينهما الشخصيات الثانوية فى [مسرحية دوما Dumas] بضحالة شديدة . . وكانت النتيجة أن جمهور المشاهدين كان عاجزاً تماما فى معظم العروض عن تمييز هذه الشخصية من تلك . والنسخة الإنجليزية الحالية ترمى إلى أن تجعل الأوبرا أقرب شبها بالمسرحية الأصلية ؛ ونحن نأمل أن تكون العروض المقبلة أكثر تحديدا لفردية الشخصيات الثانوية فى المسرحية » (٢٩) . وهذا المنهج فى الترجمة الأوبرالية بوصفه إعادة ـ إعداد re - adaptation ــ إن صح هذا التعبير ـ هو منهج بلغ به دِنْت نفسه درجة الكمال (٣٠) . ومن الجلىّ ، أن الترجمة الأوبرالية ليست مُلزمة بأن تكون حَرْفية تماما ، ولكنها قد تشير فى ظروف معينة إلى نص آخر غير الليبرتو الذى هو الموضوع المباشر لانتباه المترجم . ويذكر « دنت » فى حضور بديهة يميز له : « أن الترجمة الحرفية ليست هدفاً يُسْعى إليه فى صرامة ؛ لأنه قد يتمخض فى كثير من الأحيان عن ترجمة أسوأ من الأصل » (٣١) .

وأخيرا ، يتسم الجزء الختامى من لحن كوفاليف الغنائى بسمة غير مألوفة : ذلك أن شوستاكوفيتش قد وضع الحرف المتحرك الأول [i] فى I ja ("And I") فى أعلى نغمة فى هذا الجزء من المدونة (لا عالية) . وهذا يثير قضية مهمة ؛ فهناك جدال شديد حول المدى الذى ينبغى فيه الاحتفاظ فى الترجمة بأصوات الحروف المتحركة الواردة فى الليبرتو الأصلى . والحرص على أن تكون أصوات الحروف المتحركة فى الترجمة مساوية لنظيرتها فى الليبرتو الأصلى ، ليس أساسيا كما يُعْتقد بعامة . ولكن من المهم بشكل حاسم أن تكون أصوات الحروف المتحركة البديلة عن الأصوات الأصلية مناسبة للشِّدة pitch التى تغنَّى بها . والحروف المتحركة الأمامية front vowels كتلك التى نجدها فى الكلمات الإنجليزية "bass", "bat", "bet", "chaotic", "bee", "bit" ـ من الصعب أن يخرجها المغنى فى الشطر الأعلى من مداه الصوتى أو نسيجه tessitura (٣٢) . ومن الأفضل أن تُدَّخر هذه الأصوات للمدى الأوسط أو المنخفض من المدى الصوتى للمغنى ، حيث يستطيع أن يخرجها إخراجا مريحا وواضحا على خير وجه . أما الحروف المتحركة الخلفية back vowels ، فمن اليسير تكييفها مع الشطر الأعلى من النسيج الصوتى ؛ وهذه الحروف نجدها فى الكلمات الإنجليزية : "boom" و "book" و "obey" و "ball"

و "bomb" و "balm"(٣٣) . ولكى يغنّى المغنون غناء مريحا ، تراهم يميلون جميعا إلى تعديل الحرف المتحرك الموضوع عند شدة عالية ، إلى حرف متحرك خلفى ، إن لم يكن كذلك فعلا . والنتيجة أنه عندما تغنى كلمة بشدة عالية ، وتكون ضرورية لفهم الحركة الدرامية ، فلابد أن يكون صوتها الفعال حرفا متحركا خلفيا . وسيضمن هذا ألا يضيع معناها فى الأداء بسبب التحريف . ولهذا السبب أيضا ، توضع الألفاظ المهمة فى فهم النص فى منتصف المدى الصوتى ، حيث يكون التشوية المحتوم للأصوات التى لا تُنطق فى سلاسة ، فى الحد الأدنى من الضرر . وتلحين شوستاكوفيتش لحرف متحرك أمامى بشدة عالية يناقض مباشرة هذه القاعدة العامة التى وصفناها فيما سبق . وإذا وُضع حرف متحرك أمامى فى المدى الأعلى لصوت المغنى ، فإنه يبدو كأنه صرخة حادة إذا غناه بشدة عالية . بيد أن هذا بالضبط هو التأثير الذى كان يرمى إليه شوستاكوفيتش هنا ، محاولا إبراز الحالة الهستيرية التى أصابت كوفاليف بأن وضع تحت النغمة كلمة forte (تعزف بقوة) دينامية . وفى هذه الحالة ، كان الحرف المتحرك الخشن الموضوع مقابل نغمة عالية أمرا مطلوبا لأغراض درامية ، وكان على المترجم أن يقدّمه .

***

ليس هذا بحال من الأحوال حصرا وافيا للصعوبات والتعقيدات التى ينطوى عليها هذا المُقتَطف - على قصره الشديد - من الأوبرا . كما لا أزعم أن الترجمة الإنجليزية المقترحة ترجمة نهائية . بيد أن تحليل الترجمة يبين لنا على كل حال ضرورة المبادىء المقترحة وما فيها من تعقيد فى آن واحد . ولأن المترجم الأوبرالى لا ينبغى له أبدا أن يغيّر الإيقاع ، أو النبرة ، أو التلحين الموسيقى ، كما لا ينبغى له فى الوقت نفسه تحريف الإيقاع الطبيعى أو نماذج الارتكاز فى اللغة المستهدفة (التى ينقل إليها) - لهذا كله ينبغى على المترجم الأوبرالى أن يضع سطوره فى قالب موسيقى مُحكم . ولن يكون من اليسير أبدا على المترجم الحفاظ الكامل على التلحين الموسيقى ، ونقل معنى الليبرتو الأصلى بنجاح ، والمحافظة على مستواه الأدبى أو تحسينه(٣٤) .

هوامش :

(١) لكى يكون المرء متسقا مع نظام نقل حروف لغة إلى حروف لغة أخرى (وهو ما يعرف باسم system of transliteration) الذى استخدمته بالنسبة للاقتباسات الروسية الواردة فى مقالى ، سيرد اسم Shostakovich على هذه الصورة : « Šostakovič »

(٢) **The Art of Writing Opera - librettos : Practical Suggestions,** trans. T. Baker (New York 1922), p. 33.

(٣) In Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal, **the Correspondence between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal,** trans. Hans Hammelmann and Ewaled Osers (London, 1961) p.18.

(٤) Dimitri Shostakovich, **Testimony: The Memoirs of Dimitri Shostakovich,** ed. Solomon Volkov, trans. Antonina W. Bouis New York, 1979, pp. 42/43.

(٥) **Dimitrij Šostakovič, " Počemu Nos?", Nos : Opera V3 -x Dejstvijax, 10-ti kartinax (po Gogolju) (Moscow, 1930),p.4.**
وكل الإشارات إلى قصة «الأنف» مأخوذة من هذه الطبعة التى سترد فيما بعد فى هذا النص ؛ أما الترجمات الإنجليزية فقد قمت بها جميعا .

(٦) Alban Berg, " Problem of the Opera, " in Georg Büchner : **The Complete Collected Works,** Trans. Henry J. Schmidt (New York, 1977), p.393.

(٧) Quoted in Boris Schwarz, **Music and Musical Life in Soviet Russia,** 1917 - 1970 (London, 1972), p.71.

(٨) نقل إلىّ هذه المعلومات عالم الموسيقى السوفيتى بوريس م . جاروستوفسكى Boris M. Jarustovskij خلال إحدى حلقات سلسلة من المقابلات الشخصية (موسكو ١٩٧٥ ـ ٧٦) .
انظر أيضا :
B. Jorustovskij, " **Vozroždenie opery,Sovetskaja Muzyka, 39 (February 1975), p 55.**

(٩) Boris Schwarz, " Gogol :**The Nose** and Dimitri Schostakovich, Notes to the Columbia Masterworks Recording of Dimitri Shostakovich,**The Nose**(New York, 1978), p. 4.

(١٠) Joseph Addison, Richard Steele, and others, **The Spectator**, ed. Gregory Smith (London, 1964), I, 57. This quotation comes from issue No. 18 (Wednesday, March 21, 1711)Other issues written by Addison on the subject of the Italian opera in England include Nos. 5, 13, 29, and 31.

(١١) Henry Drinker, "On Translating Vocal Texts," **Musical Quarterly**, 36 (April 1950), 227.

(١٢) سوف يُستخدم المصطلحان" stressed"(مشدَّد) و "unstressed" (غير مشدد) للإشارة إلى الارتكاز الصوتى فحسب ، أما المصطلحان" accented"(مرتكز)و" unaccented "(غير مرتكز) فقد احتفظنا بهما للإشارة إلى الوزن الموسيقى musical meter .

(١٣) Frank Merkling, "Opera in English?" **Musical America**, 76 (February 15, 1956), 226.

(١٤) هامش يحيل إلى فقرة لم تترجم . لأنها غير دالة للقارىء العربى .

(١٥) هامش يحيل إلى الفقرة السابقة .

(١٦) G. F. Handel, "Ev'ry Valley Shall be Exalted," **The Messiah: A Sacred Oratorio (London, 1902), p. 7.**

(١٧) مع أنه لا توجد ترجمة إنجليزية منشورة متاحة فى الوقت الحاضر لأوبرا « الأنف » ، فإن هناك ترجمة ألمانية . انظر :

Dimitri Schostakovitsch, **Die Nose : Oper in drei Akten und einem Epilog,** translated by Helmut Wagner and Karl Heing Fussl (Vienna, 1962).

وهذه الترجمة وإن تكن جيدة فى جملتها ، فإنها لا تخلو من مآخذ . ففى النقطة التى نناقشها هنا ، على سبيل المثال ، تعد الترجمة الألمانية حرفية إلى درجة أنها لا تستطيع أنْ تنقل التأثير الذى حققه شوستاكوڤيتش بالنص الروسى . فهى تتطلب أن تُغنى ستة مقاطع منفصلة هى" ich - al - le gold nen kro " مع زخرفة لا تزين فى الأصل الروسى سوى مقطع واحد فحسب (انظر فاجنر وفوسل Wagner und Fussl ، ص ١٢٦) .

(١٨) Georges Bizet, **Carmen: Opera in Four Acts,** libretto by Henri Meilhac and Ludovic Halevy; English version, T. Baker (New York, 1895), p. 379.

(١٩) Nicolai V. Gogol, "The Nose" **The Overcoat and Other Tales of Good and Evil,** trans. David Magarshack (New York, 1957), p. 220.

(٢٠) Tyodor Dostoevsky, The Brothers Karamazov, tran. Constance Garnett (New York, 1976), p. 205.

(٢١) من عادة « دِنْت » Dent أن يقدِّم لكل ترجمة بتصدير ومقدمة . أما التصدير فناقش المسألة العامة للأوبرا باللغة الإنجليزية ، وتناولت المقدمة الليبرتو المترجم بوجه خاص ، متضمنة تاريخا موجزا للأوبرا ، ونبذة عن قصة الليبرتو ، ومناقشة المشكلات المرتبطة بترجمة النص .

(٢٢) Jarustovskij, p. 55.

(٢٣) لا توجد مثل هذه الصعوبة فى الترجمة الألمانية ، لأن Na - se ، تتألف أيضا مثل المضاف إليه المفرد no - sa فى الروسية ، من مقطعين (انظر فاجنر وفوسل Wagner and Fussl ، ص ١٣٠) .

(٢٤) Randolph Quirk, Sidney Greenbaum, Geoffrey Leech, and Jan Svartvik, **A Grammar of Contemporary English** (London, 1972), p. 147.

(٢٥) " Translating Opera libretti "**The Dyer's Hand**(New York, 1968), p. 491.

(٢٦) من الترجمات المعاصرة الممتازة للأوبرا التى حققت هذه الصلة الأسلوبية المراوغة بين النص والمدوَّنة ـ الترجمة التى قام بها روبرت فولفورد Robert Fulford وجيمس نايت James Knight لأوبرا « أورفيوس فى العالم السفلى » Orpheus in the Underworld ، بتكليف من مهرجان ستراتفورد الموسيقى (١٩٥٩) . وهذه الترجمة لم تنشر ، ولكنها استُخدمت على نطاق واسع فى عروض شملت كندا ، والولايات المتحدة ، وإنجلترا . والإشارة إليها هنا تمت بناء على التصريح الكريم لروبرت فولفورد .

(٢٧) المشكلة بالنسبة للترجمة الألمانية فى هذه الفقرة هى أنها زَحَمَتْ النص ، بأن وضعت كلمة مقابل نغمة موسيقية على الطريقة التقليدية . وهذا يحطم التأثير « النائح » للتلحين الصوتى . وقد قام فاجنر وفوسل أيضا بإعادة ترتيب سلسلة الأفكار الموجودة فى النص الأصلى ، مشيرين إلى فكرة « الحلم السيىء » (bö - se Träu - me) " bad dream " فى السطر الثانى بدلا من السطرين الأخيرين ، واستخدام هذين السطرين لترديد نقطة كوڤاليف المبكرة عن استحالة فقدان أنف . وإعادة الترتيب هذه أمر لا يسمح به فى الترجمة الأوبرالية إلا حيثما لا تشوه معنى الليبرتو أو معنى الموسيقى . بيد أن التشويه ـ للأسف ـ يحدث هنا ؛ فحيث يذكر النص الروسى كلمة snit - sja ، تضع الترجمة الألمانية كلمة enjambment " Wahr. Sie... " (فاجنر وفوسل ، ص ١٣٣) . وإبراز هذين اللفظين على التوالى لا يعطى أى معنى حرفى ، كما أنه لا يلقى أى ضوء على معنى التلحين الموسيقى .

(٢٨) أخفقت الترجمة الألمانية فى تحقيق التركيز الموسيقى على فودكا Vodka أو على إيڤان . وحين أغفلت الإشارة إلى الفودكا على الإطلاق ، أهملت فى تقديم بديل لنظرية الحلم التى خطرت لكوفاليف . وعلى حين يذكر النص الروسى كلمة vod - ku ، تعطى النسخة الألمانية كلمة Was - ser (فاجنر وفوسل ، ص ١٣٣) . وفكرة أن كوڤاليف قد احتسى « ماء الموسى » razor water ، عن طريق الخطأ ، لا تنقل التأثير الدرامى نفسه الذى تنقله فكرة أنه سكر من شرب (لوسيون ما بعد الحلاقة الكحولى) .

(٢٩) فى المقدمة التى صدَّر بها ترجمته لليبرتو بياف Piave : « لاترافياتا ـ غادة الكاميليا » La Traviata (The Lady of the Camellias) : Opera in Three Acts (London, 1969), p.XII.

(٣٠) تتضمن أعمال « دِنْت » ترجمات لأوبرا فيديليو Fidelio لبتهوفن ، و« الطرواديون » لبرليوز ، و« دون جوان » و« زواج فيجارو » لموتسارت ؛ و« أوجينى أونيجين » لتشايكوفسكى ، و« لاترافياتا » و« ريجوليتو » لڤردى . وقد نشرتها جميعا مطبعة جامعة أوكسفورد فى السلسلة التى تصدرها تحت عنوان :

" English Versions af Opera Libretti.

(٣١) فى تصديره لترجمته لليبرتو الذى كتبه بيتر تشايكوفسكى وس . س . شيلوفسكى C.S. Chilovsky ، لأوبرا « أوجينى أونيجين » التى لحنها تشايكوفسكى :

Eugene Onegin : An Opera in Three Acts(London, 1975), p.7.

(٣٢) Evelina Colorni,**Singer's Italian : A Manual of Diction and Phonetics**(New York and London, 1970), p. 4.

(٣٣) Colorni, p.4.

(٣٤) قدِّمت أجزاءٌ من هذه المقالة ، متضمنة تحليلا أكثر تفصيلا للترجمة الألمانية ، إلى دورة من دورات الحلقة الدراسية عن الترجمة ، برنامج فى الأدب المقارن ، جامعة تورونتو (أبريل ١٩٧٩) ، كما قدِّمت فى الاجتماع السنوى للرابطة الكندية للأدب المقارن ، ولمؤتمر الجمعيات العلمية ، جامعة ساسكاتشوان Saskatchewan (مايو ١٩٧٩) . وأود أن أنوه ـ مع عرفانى بالجميل ـ بالمعونة التى قدمها س . ك . فينلى S. K. Finlay فى تحرير هذه المقالة .

يحيى عبد التواب

فن الباليه والأدب

يرجع تاريخ العلاقة بين الأشكال الأولى للأدب والحركة التعبيرية إلى نشأة الأدب نفسه ؛ فالحركة التعبيرية تسبق ظهور الكلمة المنطوقة تاريخياً . وكانت هذه العلاقة الثنائية مرتبطة بالموسيقى ارتباطاً وثيقاً . وهاهى ذى عناصر الباليه المعاصر تتشابك منذ القدم . ثم تخرج الكلمة المنطوقة الملحنة عن هذا المزيج وتعود إليه مرة تلو الأخرى فى أشكال متطورة دوما عبر التاريخ . وبعد اكتشاف الكتابة اكتسب الأدب انتشاراً واسعاً . ومع تطوره الفكرى افتقد اتصاله الحى والمباشر بين السامع والراوى أو المغنى ، بحركاته وملامح وجهه ، التى تؤكد المعنى . واستعاض الأدب عن ذلك بتدخل الأديب معلقاً على الأحداث ، أو واصفاً للبيئة والشخصية ، ظاهرياً وداخلياً .

ومن ناحية أخرى ، وبوصف الرقص أهم عناصر عرض الباليه المسرحى المركب ، فإن علاقة الرقص بالدراما ترجع إلى تاريخ الإنسان البدائى . وقد أشارت د. همفرى إلى ذلك قائلة : « بدأت الدراما الراقصة فى اللحظة التى عَبَر فيها أول إنسان الفجوة التى تفصل « أنا » أو ضمير المتكلم عن « أنت » أو ضمير المخاطب » (١١ - ٢٤)(*) .

وتطورَ كلٌ من الرقص والحركة التعبيرية إلى أن بلغا أوجهما فى فن الباليه . وكان أول عرض للباليه مرتبطاً بعمل أدبى . وستعرض لظاهرة ارتباط عروض الباليه بالأدب فيما بعد بالتفصيل .

إن علاقة فن الباليه بالأدب لا تقتصر على اعتماد قصة عرض الباليه على أصل أدبى ، وإن كان هذا الجانب هو الأهم . ولذلك ، فسوف نتناول بإيجاز بعض الجوانب الأخرى ، ثم نخصص المساحة الكبرى من هذا العمل لهذه الظاهرة المهمة .

وأول ما نتناوله هو علاقة الأدباء بفن الباليه بعيداً عن استعمال أعمالهم الأدبية فى عروض الباليه . ففى الربع الأول من القرن التاسع عشر اهتم بعض الشعراء والأدباء بالكتابة عن الباليه . ويعد أبرزهم الكسندر پوشكين ، الشاعر الروسى المعروف . ومن كتاباته الكثيرة نأخذ مثالاً واحداً ، بل بيتاً واحداً من الشعر من روايته الشعرية « يڤجينى أنيجين » التى كتبها فى الفترة من عام ١٨٢٣ وحتى عام ١٨٣١ . والبيت على لسان الشاعر ، وفيه يتحدث عن البالرينا أفدوتيا إيستومينا التى نشرت الرومانتيكية فى الباليه الروسى . فيقول الشاعر وهو يصف أداءها لحركة الكابريول(**) :

فى تحليقها بالروح
تضرب ساقا بساق

وهو أشهر بيت شعر عن الباليه . وبلغت شهرته أن صدر كتاب عن الباليه بالروسية يحمل اسماً مكوناً من الشطر الأول من هذا البيت . أما الأديب ن. ڤولكوف فلم يقتصر على مجال الكتابة عن الباليه ، بل إنه أعد أكثر من سيناريو ناجح للباليه .

وبارتباط عروض الباليه بالسيناريو بوصفه عملاً أدبياً ، كان الأدب هو أول ما يؤثر فيها من حيث نوعه . ومثال ذلك : الملحمى :

(*) الرقم الأول بين القوسين يدل على رقم المرجع فى ثبت المراجع ؛ والرقم الثانى يدل على رقم الصفحة فى المرجع .

(**) كابريول : من الفرنسية : cabriol : قفزة ؛ وفيها تضرب إحدى الساقين = الساق الأخرى من أسفل . (جميع مصطلحات الباليه من أصل فرنسى ، وتستعمل بنطقها فى جميع اللغات ؛ إذ لاتترجم إلا إلى شرح مطول) .

« مشاعل باريس » (*) ، والشاعرى : « شوبنيانا » ، والدرامى : « لاورينسيا » وغير ذلك . ونادراً ما نجد مثل هذه الأمثلة المحددة للنوع ، أو على الأصح التى تعكس النوع السائد . فعادة ما يكون هناك تداخل بين نوع وآخر فى العرض الواحد : شاعرى ــ ملحمى : « زهرة الصخر » ، أو ملحمى ــ درامى : « سبارتاك » ، وهكذا .

وأحياناً نجد استعارة لتسمية أكثر من نوع يعد خاصاً بالأدب ، مثل : باليه ــ قصيدة : « نافورة باختشى سراى » ، أو باليه ــ رواية : « الأوهام الضائعة » ، أو باليه ــ قصة : « سندريللا » وغيرها .

وقبل أن نبدأ فى تناول علاقة موضوع الباليه بأصول من الأدب ، نشير إلى أنه من المعروف أن هناك عروض باليه بلا موضوع على الإطلاق ، وإن كانت الصفة الأغلب هى العروض ذات الموضوع . وسنركز الاهتمام على هذه الأخيرة . وأيضاً فإن العروض غير ذات الموضوع تحوى مضموناً كذلك . فما علاقة المضمون بالموضوع فى عروض الباليه ؟

ودون الخوض فى تفاصيل ، سنبين هذه العلاقة فى عرضين للباليه ، لكل منهما موضوع ، وهما أكثر شهرة من غيرهما لقارىء العربية .

من البديهى أن المضمون أكثر شمولية من الموضوع بصفته أكثر تحديداً . فباليه « جيزيل » لا يعدو موضوعه أن يكون دراما عاطفية ، فى حين يتسع مضمونه بوصفه دراما رومانتيكية عن الحب الذى يرقى بالإنسان وينقيه من الأنانية والقسوة . وكذلك باليه « بحيرة البجع » (**) فهو من ناحية الموضوع ليس إلا قصة أطفال ساذجة . أما من ناحية المضمون ، فهو قصيدة راقية عن الإخلاص للمثل العليا ، وعن الحب الذى يتغلب على الموت .

إننا بقولنا « باليه ذو موضوع يعتمد فى أصله على الأدب » ، لا نكون بذلك قد حددنا ما نحن بصدده بدقة . فللأدب معنى يتسع لا للأعمال التى كتبها الأدباء فحسب ، بل إن المسرحية والأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية تدخل فى معنى الأدب بشكل أو بآخر . ولذلك فنحن نحدد أولاً أننا نتناول فى الأساس أعمالاً تعتمد على مصدر أدبى لأدباء معروفين . ثانياً ، سنقتصر على تلك العروض التى تعد مهمة فى مجالها . ثالثاً ، سنذكر الباليه فى أول عرض ناجح له ، ولن نتعرض له ــ فى الأغلب ــ فى عروضه الناجحة التالية . وسنشير إلى الأعمال التى نستثنيها من صفة النجاح فى حينه ، إذا ما وجدنا ذكرها ضرورياً . رابعا ، ننوه بأن المعلومات والمادة التى استقيناها محدودة بما أتيح لنا الحصول عليه

والعلاقة الأكثر وضوحا ومباشرة بين عرض الباليه والأدب ، التى نعدها مدخلا للموضوع الأساسى فى هذا العمل ، هى أن « ليبريتو » الباليه أساسه الكلمة ، وأنه من هذه الناحية يعد نوعا من أنواع الأدب . غير أن الليبريتو يتناول ما يتم مشاهدته فى عرض الباليه فى إيجاز وفى صياغة أدبية لا غير ؛ أى أنه يعتمد فى قراءته على وجود عرض الباليه نفسه .

أما العلاقة الأعمق بين فن الباليه والأدب ، أو بالأحرى بين عرض الباليه والعمل الأدبى ، فتكمن فى البناء الدرامى ، الذى يتحدد أساسه فى سيناريو الباليه ، الذى يأتى قبل الموسيقى وقبل الكوريوجرافيا .(*)

والبناء الدرامى مصطلح مشتق من الدراما . والدراما فى الأصل ، هى صفة للحدث ، وإن كان المنظرون يختلفون عند البحث عن أصل الحدث فى الباليه ؛ فالبعض يعدونه فى السيناريو ، والبعض الآخر فى الموسيقى ، وغيرهم فى الكوريوجرافيا فقط . وقد اقترح سلانيمسكى تناول هذه العناصر فى وحدة واحدة ، وقوَّم ب. جوسڤ ذلك قائلاً : « وكان ذلك بدعة جديدة فى علم المسرح ، وَضَعَتْ بداية للطريقة المعاصرة لدراسة عروض الباليه ، وبالأحرى : دراسة بنائها الدرامى » (١ - ٩)(**) .

وسوف نتناول العلاقة بين عروض الباليه والأعمال الأدبية فى محاولة لتفسيرها ، مبينين النقاط التى يتم فيها اللقاء بينهما . ونبدأ بعرض تاريخى لتطور الظاهرة ، فنشير إلى بداياتها ، وفترات ازدهارها ، وضمورها ، ثم عودتها للازدهار مرة أخرى . وسنخصص للتحليل جزءاً كبيراً من العمل ، نحاول فيه إلقاء الضوء عليها من الناحية النظرية . ونختتم العمل بالملاحظات التى أتيح لنا التوصل إليها فى حدود المادة المتاحة .

وهذا العمل لا يسعه أن يستوفى كل جوانب الظاهرة ، بل لا يدعى قدرة على استنفاد أى جانب منها ، وإنما هو مشاركة من أجل مزيد من التوضيح والفهم ، اعتماداً على ما تم التوصل إليه فى الأعمال السابقة ومقارنتها بعضها ببعض ، وبالمادة التاريخية .

* * *

ارتبط فن الباليه بالأدب منذ اليوم الأول لتاريخه ؛ إذ إن أول عرض باليه فى التاريخ كان « باليه الملكة الكوميدى » ، الذى عرض بفندق « بوربون » فى باريس فى ١٥/٨/١٥٨١ . أما لماذا سمى « بالكوميدى » ، فالكلمة فى ذلك الوقت كانت تعنى « درامى » . وهو درامى لأن أساس موضوعه مقتبس من « الأوديسا » لهوميروس . موسيقى دى بوليو ، وسالمون ، وشعر لاشينيه ، وإخراج بلتزاردى بوجوايو . وقد اشترك فى أدائه رجال البلاط . وكان العرض يحوى الكلمة والموسيقى والغناء والمشاهد الدرامية . غير أن هذا الارتباط بين

(*) « مشاعل باريس » هو الاسم المترجم عن الإنجليزية . وهو غير مطابق لأصل اسمه فى الروسية . والمقصود « جحيم باريس » . والخطأ ناتج عن عد الكلمة الأولى جمعاً وهى مفرد .

(**) « بحيرة البجع » خطأ آخر فى التعريب . فالبجع طائر كبير المنقار قبيح المنظر . والأصل هو « بحيرة التم » ، فالتم طائر صغير المنقار ، طويل الرقبة ، جميل المنظر .

(*) الكوريوجرافيا : من الفرنسية Choreographie : مجمل أنواع الرقص ، وكل ما يقدم فى عرض الباليه من رقص وحركة تعبيرية .

(**) المقالة الافتتاحية لكتاب سلانيمسكى يقول جوسڤ إنه كان شاهد المخطوطة الكتاب فى الأربعينيات ، وإن أحداث الحرب العالمية الثانية هى السبب فى تعطيل ظهور الكتاب حوالى ٣٥ عاماً . (١ - ٦) .

فن الباليه والأدب تعرض للوهن والضعف والانفصال ، ثم عاد مرة أخرى فى ظروف وأشكال مختلفة ، عبر التاريخ .

ومن الصعب ، بل من المستحيل ـ عملياً ـ تتبع هذه العلاقة بدقة ؛ إذ إن فن الباليه انتشر عبر القرون الأربعة لتاريخه فى بلاد متعددة . والحقيقة أننا فى غير حاجة إلى ذلك ؛ ولذلك يكفينا ـ هنا ـ إعطاء الملامح الرئيسية للعلاقة بين فن الأدب والباليه ، مؤكدين الأساسى والجوهرى فيها . وبادىء ذى بدء نعترف بصعوبة تحقيق هذه المهمة المحدودة .

فحداثة علم تاريخ الباليه ، لم تعط ـ بعد ـ إمكانية الوصول إلى بلورة نظريات تشمل أهم ظواهر هذا الفن . إن الأعمال القيمة الأولى فى مجال تاريخ الباليه بدأت تصدر منذ عشرينيات هذا القرن ؛ ففى فرنسا ـ على سبيل المثال ـ ظهر « باليه البلاط حتى بينسارد ولولى » عام ١٩١٤ ، وفى ألمانيا ظهر « مجموعة مقالات » عن الباليه فى ميونخ عام ١٩٣٦ ، وفى إنجلترا ظهر «الكتاب الكامل للباليهات» عام ١٩٣٧ ؛ وفى أمريكا ظهر « الباليه فى أمريكا » عام ١٩٤٩ ؛ وفى الدنمارك ظهر « الباليه الملكى الدنماركى » عام ١٩٥٥ .

أما بالنسبة لنظريات فن الباليه ، فإنه نظرا لتعدد اللغات التى صدرت بها الأعمال التاريخية ، وندرة ما ترجم منها إلى لغات أخرى ، ما زالت فى مرحلة التكوين . وقد دفع ذلك باحثة مثل ل. لينكوفا فى نهاية السبعينيات إلى القول ، فى حديثها عن البناء الدرامى للباليه : « يصعب تحليل عرض الباليه بالنسبة للحالة المعاصرة لنظريات الباليه ؛ فحتى الآن لم يتم ـ نظريا ـ استيعاب مجموعة من الظواهر الأساسية لفن الكوريوجرافيا ، كما أنه ليس لها معنى اصطلاحى مستقر . ولذلك،ففى أثناء التحليل لابد من تحديد المصطلحات وتعميم الوقائع المشتتة نظريا وتفسيرها . وكل ذلك يعقد الحديث عن البناء الدرامى للباليه » (٩-٥٥) .

وقد يكون الحال قد اختلف قليلا بعد سنتين فقط منذ ذلك التصريح ، وأقصد بذلك صدور موسوعة « الباليه » السوفيتية ، فى موسكو باللغة الروسية عام ١٩٨١ . فقد حاولت الموسوعة ـ بالاستعانة بمجموعة ضخمة من المتخصصين ـ سد هذه الثغرة . وبالرغم من توحيد المصطلحات داخل الموسوعة نفسها ، تظل هذه المصطلحات غير موحدة مع بعض المطبوعات التى صدرت قبلها ، بل بعض الكتابات التى صدرت بعدها كذلك . ونظرا لتركيز الاهتمام بالعروض السوفيتية ، فقد اهتم المنظرون السوفيت بمعالجة هذه الظاهرة فى أعمالهم بشكل أساسى .

وفى عملنا هذا استعنا بمجموعة من الأعمال المنشورة باللغة الروسية ، ومنها الموسوعة المذكورة(*) ، وعمل واحد مترجم إليها من اللغة الفرنسية . وكذلك عمل واحد معرب عن الانجليزية.وكان دليلنا فى اختيار هذه الأعمال ، هو البحث عن العناصر التى تجمع بين فن الباليه والأدب . وهى عناصر تكوين البناء الدرامى ، وتشابه الاتجاهات الفنية ، وصيغة العمل الفنى . . الخ .

(*) كانت هذه الموسوعة أيضاً دليلاً لنا فيا يتعلق بالنسق التاريخى لتطور بعض الظواهر . وسنكتفى بالإشارة إليها حين يخرج استخدامنا لها عن إطار الاستعانة بها بغرض التدقيق .

كتب فيكتور فانسلوف فى عام ١٩٨٠ يقول :

« الباليه : دراما ، مكتوبة بالموسيقى ، ومجسدة بالكوريوجرافيا » (٥-٩) .

فما مدى صحة هذا التعريف ؟ وكيف يمكن أن يكون مفيدا لنا ؟ وهل ينطبق هذا التعريف على فن الباليه فى أى زمان وفى أى مكان وفى أى شكل من أشكال العرض ؟ ويمكننا أن نستعين ـ هنا ـ بحقائق التاريخ .

ونشير إلى أننا سوف نتتبع هذه المفاهيم دون أن نتوقف عندها إلا فيما يفيد هدفنا ، ألا وهو رسم صورة للعلاقة بين فن الباليه والأدب . كما أننا سنأخذ فى الحسبان عنصر التقسيم التاريخى لتطور فن الباليه .

***

اقتصر فن الباليه طوال قرن من الزمان ـ منذ تاريخ أول عرض ـ على كونه فواصل راقصة كانت تؤدى فى الأوبرات أو عروض المسرحيات ، حيث كان ارتباط هذه الفواصل ضعيفا بموضوع أى منهما . أما هذه الموضوعات فلم تكن تتعدى أعمال الخيال والخرافات .

ومن ناحية موضوع فواصل الباليه فى ذلك الوقت ، فإن قليلا منها كان ذا موضوع خاص به ، ومن ثم تبرز ظاهرة أنه لم يكن لفن الباليه ارتباط بالموضوع طوال هذه الحقبة .

وإذا كان البناء الدرامى غير مرتبط بموضوع فإنه حتى ذلك الوقت لم يكن هناك ـ أيضاً ـ ما يمكن أن نسميه بناء درامياً فى تلك الفواصل . وكذلك كان الحال بالنسبة لموسيقى هذه الفواصل .

أما العرض التاريخى الثانى بعد [باليه الملكة الكوميدى] فهو (الكوميديا ـ باليه) (المزعجون) .وقد عرض فى باريس ـ أيضاً ـ عام ١٦٦١ . أما مؤلفو العرض فهم الكاتب جان بابتيست موليير ، والموسيقار جان بابتيست لولى ، والكوريوجرافى بير بوشان . والطريف أن الثلاثة ـ بصرف النظر عن تخصصاتهم ، كانوا يعشقون الرقص ومارسوه أمام الجماهير .

ويعد هذا العرض تاريخاً لظهور البناء الدرامى فى فن الباليه ، وكذلك فى موسيقاه .

فهل كان هذا العمل وليد صدفة جمعتهم فى قصر لويس الرابع عشر ؟ أم أن هناك سبباً موضوعياً وراء ظهوره ؟ الواقع أن تفسخ العروض التى كانت تقدم فى هذه الفترة ، وصل بها إلى حد جعل كثيراً من الأطراف يهتمون بحالة فن الباليه . ونتاجاً لمحاولات متعددة للتخلص من فخامة الباروك وزخارفه ، اتجهت الفنون ـ ومنها الباليه ـ بالتدريج ، إلى معايشة العصر ، والسير مع الاتجاه ، الجديد : الكلاسيكية . وكان من خصائصها إخضاع التفاصيل المتعددة لمنطق عام واحد ؛ فكان إنشاء أول مدرسة رقص أكاديمية فى العام نفسه (١٦٦١) لإخضاع تدريس الرقص لمنطق واحد . وكان هذا العرض لإخضاع فن الباليه وموسيقاه لمنطق البناء الدرامى . وتبع هذا العرض عرض آخر للمؤلفين أنفسهم وفى الصيغة نفسها (كوميديا ـ باليه) ، وهو « زواج بالإكراه » ١٦٦٤ .

وبعد الحدثين المهمين المرتبطين بالأدب فى تاريخ الباليه (فى ١٥٨١

و١٦٦١) ، نجد أن الحادث المهم الثالث ـ أيضا ـ مرتبط بالأدب ، ونقصد به العرض الذى يعد تأريخاً لانفصال فن الباليه عن الفنون الأخرى ، ومنها الكلمة . والعرض اسمه « هوراس » ، للكاتب الفرنسى بيير كورنى (عام ١٧٠٨) .

ثم كان الاتجاه نحو تأكيد (استقلالية فن الباليه) من سمات عصر التنوير ؛ وقد شارك فى الدعوة إلى ذلك فلاسفة هذا العصر . ومن الأعمال الأدبية المهمة فى تلك الحقبة بالنسبة لتاريخ فن الباليه استخدام رواية ميجيل دى سرفانتس « دون كيشوت » عام ١٧٤٠ . وهذا دليل آخر على أن تعضيد فن الباليه باستخدام الأعمال الأدبية ذات البناء الدرامى المحكم كان اختياراً مفيداً .

وقد شارك فى هذه الحركة موسيقيون يعدون من أفذاذ عصرهم . وأهمهم هاندل ، ورامو الذى أبدع نوعاً جديداً من عروض الباليه ، أطلق عليه اسم « أوبرا ـ باليه » ؛ وكان أول عرض من هذا النوع قد قدم فى عام ١٧٣٥ .

ثم جاءت الجهود المتعددة ، العملية والنظرية ، من قبل علمين من أعلام فن الباليه هما : دومينيكو أنجيولليني وجان نوڤير ، فأصدر الثانى كتاباً يعد الأول من نوعه فى تاريخ الباليه ، وهو « رسائل عن الرقص والباليه » . وصدر فى باريس عام ١٧٦٠ . وقد أكد فيه أهمية الأدب بالنسبة للباليه ، مطالبا بضرورة أن يكون الباليه ذا موضوع ، وله أساسه من البناء الدرامى . (١٠-٦١) . وفى العام الثانى مباشرة (١٧٦١) ، أبدع انجيولليني باليه « دون چوان » موسيقى كريستوف جلوك .

وكان من أهم تأثيرات البناء الدرامى للأدب على فن الباليه فى هذه الحقبة ، استحداث نوع جديد من الرقص أطلق عليه اسم رقص الحدث (Pas d'action) . وبذلك انفصل فن الباليه نهائيا بوصفه فنا قائماً بذاته .

والواقع أن الأدب ، بتأثيره على البناء الدرامى للباليه ، قد أدى بدوره إلى تأثير هذا الأخير على البناء الدرامى للموسيقى ، فألف موتسارت الموسيقى الوحيدة التى كتبها للباليه ، وكان ذلك لباليه « اللاهون » عام ١٧٧٨ ، وأضاف فيه الاستعمال الواسع لرقصات موجودة فى الحياة . وكان هذا هو الطريق نفسه الذى سلكه كل من فن الموسيقى السيمفونية وفن الأوبرا ؛ بل إن ذلك قد تمخض عن إبداع باليه « فتاة ساءت رعايتها » ١٧٩٨ تصميم جان دوبرفال ؛ وهو أقدم باليه مازال يعرض حتى الآن .

وبانتهاء القرن الثامن عشر تبدأ الكلاسيكية فى الاضمحلال لتحل محلها الرومانتيكية . وقبل أن ننتقل إلى القرن التاسع عشر ، يجدر بنا التذكير بأنه منذ النصف الثانى من القرن الثامن عشر أخرجت عدة باليهات على أساس مصدر أدبى . ومنها على سبيل المثال : « بجماليون » (١٧٤٨) لأوڤير ، و « أنطونيو وكليوباترا » (١٧٧٦) و« ماكبث » و« روميو وچولييت » ١٧٨٥،و « هاملت » (١٧٨٨) لشيكسبير .

* * *

إذا كانت الرومانتيكية ، بوصفها اتجاها فى الفن ، قد ظهرت فى أوروبا فى نهاية القرن الثامن عشر ، فإن تأثيرها على فن الباليه قد تأخر قليلا . ولقد سادت فى الفن فى عصر الكلاسيكية الأمثلة العليا للعصر القديم . وجاءت الرومانتيكية تحمل الاهتمام بالأمثلة العليا للعصور الوسطى والمعاصرة ، كما اهتمت بالعالم الداخلى للإنسان . ومن هذا المنطلق كان شيكسبير واحدا من الذين استلهمت أعمالهم فى تلك الحقبة . ويعد إخراج باليه « عطيل » (١٨٠٨) دليلا على تأثر فن الباليه بالتغيرات الجديدة .

أما السمات العامة لهذه الحقبة ، فهى إثراء فن الباليه بموضوعات تقابل ما بين الحقيقة والخيال . كما تأكد الباليه ذو الموضوع من حيث هو جانب أساسى فى فن الكوريوجرافيا .

وبالرغم من أن ديدلو قد أدخل فن الرقص فى عصر الرومانتيكية فى العشرينيات من القرن التاسع عشر ، إلا أن الرومانتيكية فى الباليه قد تأكدت فى مسرح الباليه فى الحقبة من الثلاثينيات إلى الخمسينيات منه .

والجدير بالذكر ، أنه بالإضافة إلى ظاهرة تعدد عروض الباليه التى تعتمد على الأعمال الأدبية فى القرن التاسع عشر ، كان تأثير ظاهرة الموسيقى يتعاظم فى تطوير هذا الفن فى هذه الحقبة حتى نهاية الخمسينيات . أما عروض الباليه التى اعتمدت على الأدب فمثل : « روسلان ولودميلا » (١٨٢١) و « أسير القوقاز » (١٨٢٣) لپوشكين ، و « أوندينا » (١٨٢٥) لدى لاموت ، و « العاصفة » (١٨٤٤) لشيكسبير . وبالرغم من القيمة العالية للأعمال الأدبية الأصلية ـ لم يكن لهذه الأعمال التأثير والنجاح الذى حققته عروض لم تعتمد على الأدب ، مثل : « الحورية » (١٨٣٢) ، و « جيزيل » (١٨٤١) .

ويرجع ذلك لأكثر من سبب :

السبب الأول أن تأثر فن الباليه بالرومانتيكية كان له طابع خاص ؛ فكان الاهتمام يرتكز على إبراز التناقض بين الخيالى والواقعى . وقد تمثل ذلك فى الشخصيات الخيالية (الحورية وطيف جيزيل) ، وتحقق بذلك التصادم المطلوب بين الأحاسيس المتأججة ؛ وهو من علامات الرومانتيكية .

والسبب الثانى هو أن الاتجاه الرومانتيكى فى موسيقى الباليه ، كان ينحو نحو التشكيل فى القالب السيمفونى . وقد وافق ذلك إمكانية تحريك المجموعات الراقصة من الحوريات والأطياف ، وتطوير تشكيلاتهم ورقصاتهم بحسب القالب السيمفونى .

والسبب الثالث هو أن انعكاس كل ما تقدم قد تبلور فى أكثر الأشكال مناسبة للشخصيات الجديدة وهو الوقوف على أطراف الأصابع والتحليق . وحققت الكوريوجرافيا نجاحاً يضاف إلى ما سبق ، وهو المزج العضوى بين عنصريها : الرقص والبانتوميم . وقد برز ذلك فى كل من « الحوريات » و« جيزيل » أكثر من أى باليه آخر .

والواقع أن هذه الأسباب الثلاثة ليست كافية لتفسير التقليل النسبى لدور الأدب فى تطوير البناء الدرامى لعرض الباليه . ذلك أن التوحيد المحكم بين الموضوع والموسيقى والكوريوجرافيا ، هو السر الحقيقى لتفوق هذين العملين .

ومن ثم لم تكن الأعمال الأدبية التى اعتمدت عليها بعض عروض

الباليه هى السبب المباشر للنجاح أو الفشل . وإنما الأسلوب الذى تمت به صياغة العمل الأدبى فى قالب سيناريو للباليه ، والأسلوب الذى تمت به صياغة الموسيقى للعرض ، وأخيراً ، أسلوب صياغة اللغة الكوريوجرافية ، والتناسق بين هذه الصياغات ، كل ذلك فى وحدة واحدة ، كان السبب والنتيجة فى الوقت نفسه .

وبالإضافة إلى كل ذلك فإن السيناريو المعد لكل من « الحورية » و « جيزيل » قد بلغ فيه إحكام البناء الدرامى مبلغا لا تقل قيمته عما هو عليه فى العمل الأدبى الجيد .

* * *

يعد باليه « جيزيل » هو قمة تطور الباليه الرومانتيكى . وبه استنفد فن الباليه ما يمكن اكتسابه من الرومانتيكية . ذلك أن حرية التعبير الموسيقى فى القالب السيمفونى كانت قد أخذت تتطرف بحثاً عن أشكال مناسبة للأعمال الجديدة ، ولكنها ضلت الطريق ، وفى النهاية انتابتها حالة من الجمود . وكذلك كان الاهتمام بالموضوع الخيالى والغريب قد بلغ أوجه ، وبدأ الانحسار عنه إلى موضوعات أقل غرابة وأقل قيمة فى بنائها الدرامى .

وانحسرت الرومانتيكية عن فن الباليه بعد فترة استمرت حوالى ثلاثة عقود . على حين استمرت الأعمال الرومانتيكية الناجحة فى ريرتوار مسرح الباليه ، بل مازالت كل من (« الحورية » و « جيزيل ») تعرض حتى الآن .

وكان رد الفعل الطبيعى ، هو عودة الباليه إلى الأدب ـ مرة أخرى ـ يستقى منه الموضوعات المحكمة من حيث البناء الدرامى بعد بعض التجارب الفاشلة . وبعض هذه الأعمال هى : « القرصان » ١٨٥٦ لبايرون ، و « الحصان الأحدب » ١٨٦٤ ليرشوف ، و « السمكة الذهبية » ١٨٦٧ « لپوشكين » ، و « كوبيليا » ١٨٧٠ لهوفان ، وأعمال أخرى .

وفى الربع الأخير من القرن التاسع عشر بدأ فن الباليه يفقد استقلاليته ، وتحول إلى ملحق لفن الأوبرا . وفى بريطانيا ـ على سبيل المثال ـ أصبح فن الرقص أسيراً للحفلات الموسيقية الاستعراضية . وفى البلاد الأوربية الأخرى غلب الطابع الاستعراضى على الفن نفسه . وفى هذا المجال ، تعالت الإيقاعات الحماسية فى الموسيقى المصاحبة لهذه الاستعراضات ، وانتهى البناء الدرامى لعرض الباليه إلى التدهور . وكان من مظاهر ذلك ، استخدام مؤلفات موسيقية لأكثر من موسيقار فى العرض الواحد ؛ بل إن بعض هذه الموسيقات برقصاتها الاستعراضية كانت تكرر فى أكثر من باليه .

ولم ينجح اللجوء إلى الأعمال الأدبية فى إنقاذ فن الباليه من أزمته التى استمرت حتى بدايات القرن العشرين . وبالرغم من ذلك ، فقد تم الحفاظ على فن الباليه داخل عروض فن الأوبرا . ومثال ذلك مشاهد الباليه فى كل من أوبرا « فاوست » ، و « إيڤان سوسانى » و « روسلان ولودميلا » و « الأميرإيجور » .

واستثناء من ذلك ، كان حال الباليه فى روسيا . ففى الوقت نفسه - أى فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر - ظهرت صيغة جديدة لعروض الباليه (الباليه الكبير) أو (الباليه الأكاديمى) ؛ ويتميز بالتعبير عن الموضوع فى مشاهد بانتوميمية ، وبتعميم أحاسيس الشخصيات الرئيسية بأسلوب شاعرى ، عن طريق استخدام مجموعات الرقص الكبيرة .

لقد استطاع ماريوس پتيباوليف إيڤانوف ، بالتعاون مع بيوتر تشايكوڤسكى ، إبداع بناء درامى قوى لعرض الباليه ، معتمدين على موضوع بسيط جيد الإعداد بما يتلاءم مع إمكانات عرض الباليه ، ومع الموسيقى السيمفونية المعبرة دراميا عن الأحداث ، آخذين فى الاعتبار إمكانات ووسائل التعبير الكوريوجرافية فى خلق صورة فنية معبرة ، باستخدام التقابل بين الجمل المركبة وبين الفرد والجماعة .

وقد تجسد ذلك كله فى « الجمال النائم »(*) ١٨٩٠ ، و « كسارة البندق » ١٨٩٢ ، و « بحيرة البجع » ١٨٩٥ . وسار جلازونوف على طريق تشايكوڤسكى ، وكان باليه « باياديركا » هو آخر الباليهات الأكاديمية .

وقد اعتمد باليه « بحيرة البجع » على أسطورة ، و « كسارة البندق » على قصة لهوفان ، و « الجمال النائم » على قصة ل س. پيرو ، و « باياديركا » على مسرحية « شاكونتالا » لكاليداس .

وعلى مشارف القرن العشرين ، استنفد « الباليه الأكاديمى » قيمته الجمالية ، وبدأ الإحساس بالحاجة إلى إعادة النظر فى فن الباليه .

* * *

إن بانوراما فن الباليه فى القرن العشرين عريضة ومتشعبة ومتداخلة خطوطها . ومن الصعب أن نحدد فيها حدوداً وبلاداً أو فواصل زمنية حادة ، أو حتى اتجاها فنياً مكتملاً وقائماً بذاته ؛ فكل ذلك يتداخل فى سيمفونية صاخبة الألوان . وبالرغم من ذلك ، سنحاول هنا ـ دون دخول فى التفصيلات ـ تتبع الخيط نفسه الذى تتبعناه فى الحقب السابقة .

ونبدأ بتقرير أن القرن العشرين له ملامحه المختلفة عما سبقه ، بالنسبة لفن الباليه . وهذه الملامح لا تنحصر ـ فقط ـ فى هذه البانوراما المعقدة ، وإنما تتميز باتجاه واضح المعالم نحو تخليص هذا الفن مما أصابه فى أوربا بأسرها ، وكذلك ما أصاب الباليه الأكاديمى فى روسيا .

إن تذبذب الباليه فى الاقتراب من الموضوعات الأدبية والبعد عنها ينتهى بظهور « دون كيشوت » سرفانتس ١٩٠٠ فى روسيا على مشارف القرن العشرين . ومع انتهاء الاتجاهات الفنية المحدودة والقصيرة العمر ، نجد الاهتمام بالبعد القومى فى كل بلد . وبدلاً من موسيقى صاخبة تصاحب رقصاً استعراضياً ، نجد موسيقى سيمفونية جادة، تتجسد فى أشكال كوريوجرافية جديدة تماماً ، ويمليها واقع تطور الحياة والفنون .

وكما كانت روسيا حافظة للباليه وموسيقاه فى نهاية القرن ١٩ ، كذلك بدأ منها ـ على وجه التحديد ـ خطوات التطوير ؛ وكان ذلك على يد ميخائيل فوكين . لقد ابتدع فوكين صيغة جديدة ، تعد بحق صيغة القرن العشرين لعروض الباليه ، وهى الباليهات ذات الفصل

(*) « الجمال النائم » هو التسمية الشائعة للباليه فى العربية ، بسبب ترجمة الاسم من غير اللغة الأصلية (الروسية) . والاسم الأصل « الجميلة النائمة » .

الواحد . لقد كانت هذه الصيغة الجديدة شكلاً تجريبياً ، ومعملاً خصباً أجرى فيه هو وغيره كثيراً من البحوث . وقد أسهم هو نفسه بباليهات من هذا النوع ، مثل « شوبينيانا » ١٩٠٨ ، و « شهر زاد » ١٩١٠ من وحى ألف ليلة وليلة ، فى حين استمر جورسكى بعد باليه دون كيشوت فى تقديم أعمال متعددة الفصول ، فقدم « سلامبو » ١٩١٠ عن قصة « ل . ج. فلوبير » .

لقد كانت حركة التجديد فى البالية متعددة الجوانب ، ولم تكن حركة منعزلة عن الواقع . ففى وطن فوكين ، صاحب المبادرة ، وجدت أفكار مجموعة « عالم الفن » ، وأشعار بلوك ، والإخراج المسرحى الجديد لما يرهولد . . الخ .

وسنحاول تناول كل عَقْدٍ من عقود القرن العشرين ، برغم عدم دقة مثل هذا التقسيم ؛ إذ إن سرعة التغيير وتباينه فى أماكن مختلفة ، وغزارة الأعمال المنتجة ؛ كل ذلك ، يتطلب تحديدا زمنيا ومكانيا أدق كثيرا . ولايخفى أن هذه المهمة تخرج عن حدود هذه الدراسة .

وهكذا ، فبالإضافة إلى ما تقدم ذكره من عروض،كانت هذه هى أهم أحداث العقد الأول : لقد اتسم هذا العقد باستخدام موسيقى غير معدة خصيصا للباليه . وهذا الاتجاه يسمى بسمفنة الرقص (أى جعله سيمفونيا) . وإذا كان هذا الاتجاه قد بدأ يتجلى فى القرن التاسع عشر منذ الباليه الرومانتيكى : « الحورية » و « جيزيل » والباليه الأكاديمى : « بحيرة البجع » ، فإنه - مع ذلك - لم يكن يتعدى بعض مشاهد من الباليه المتعدد الفصول ، فى حين شمل العقد الأول من القرن العشرين عروضا بأكملها من الصيغة الجديدة ذات الفصل الواحد .

وقد ارتبط ذلك بتغير فى الصيغ التقليدية للمكونات الراقصة داخل العرض نفسه ، فبدأت تختفى فى العروض ذات الفصل الواحد صيغتا البادى دو pas des deux(*) والجران پا Grand pas(**) وحل محلها وسائل كوريوجرافية أكثر تعبيرا ، امتزج فيها الرقص بالتعبير بالجسد وبالوجه . كما أضيف إلى حركات الرقص نفسها حركات أكثر تحررا ، كان وراء نشرها فى العالم الراقصة الأمريكية ايزادورا دونكان . وكذلك ظهرت أشكال متعددة مستوحاة من الرقص الشعبى .

وقد أثر ذلك أيضا فى الموسيقات التى كانت تعد لبعض عروض البالية الأخرى ، فنما بناؤها الدرامى فى التصوير ، واستخدمت وسائل تعبيرية وتأثيرية جديدة ، تلائم المتطلبات المتباينة فى ذلك الوقت .

وبالإضافة إلى انتشار هذه الملامح الجديدة وتطورها ، أخذ فن البالية ينتشر فى العالم كله ، وارتبط ذلك بشكل أساسى بمواسم الباليه الروسى ، التى أقامها سيرجى دياجيليف فى باريس منذ عام ١٩٠٩ وامتدت حتى عام ١٩٢٧ . وارتبط هذا الانتشار - أيضا - بالجولات الفنية التى قامت بها الراقصة الروسية أناپافلوفا فى أنحاء العالم .

ومن الأعمال المهمة التى قدمها مسرح فن الباليه فى العقد الثانى « بتروشكا » ١٩١١ عن شخصية فى الأدب الشعبى الروسى ، تشبه شخصية الأراجوز فى أدبنا الشعبى ، و « دافنس وخلويه » ١٩١٢ عن أسطورة يونانية قديمة ، و « فرانشيسكار اريمن » ١٩١٥ عن « جحيم » دانتى من « الكوميديا الإلهية » . وهو أول عرض من فصل واحد يتناول عملا أدبيا . وكان ذلك إضافة إلى هذه الصيغة الجديدة .

إن عملية انتشار فن الباليه فى العالم - التى بدأت فى العقد الثانى من هذا القرن - بدأت تظهر نتائجها فى العقد الثالث . وأصبحت بانوراما الباليه فى العالم لها شكل أعقد تركيبا على نحو لايقارن فى تاريخ الباليه السابق كله . لقد ظهر اتجاهان حديثان فى الرقص : المودرن(*) Modern ؛ وصاحبة هذا الاتجاه هى (مارتاجراهام) الأمريكية ؛ وحركات الرقص الإيقاعية ، وصاحبة هذا الاتجاه هى (مارى ويجمان) الألمانية . وفى كل بلد ظهر مزيج خاص فى فن الرقص ، نتيجة تداخل التقاليد القومية فى الرقص مع أحد هذين الاتجاهين أو كليهما . وذلك بالإضافة إلى تقاليد الرقص الكلاسيكية التى انتقلت وانتشرت فى بعض هذه البلدان .

وإذا حاولنا تحديد الملامح العامة لحالة فن الباليه فى العقد الرابع ، أمكننا القول بأن بلانشين،فى أمريكا ، قد ابتدع نوعا جديدا من العروض السيمفونية غير ذات الموضوع . ومن أوائل هذه الأعمال (سرينادا - ١٩٣٤) . هذا فى حين اعتمد ليفار،فى فرنسا ، على موضوعات قديمة وأسطورية . وفى إنجلترا تأثر مسرح الباليه بالاتجاهات الفنية فى كل من الأدب والمسرح والفن التشكيلى ، واتسمت العروض هناك إما بالتراجيديا وإما بالفارْس . ونجد انعكاسات لبعض هذه الاتجاهات فى الاتحاد السوفيتى ، إلا أن أهم ما يميز مسرح الباليه هناك فى هذه الحقبة ، هو الاتجاه مرة أخرى إلى الأعمال الأدبية الكلاسيكية « نافورة باختش سراى » ١٩٣٤ لپوشكين ، و « روميو وجوليت » ١٩٤٠ لشيكسبير .

وكسائر الفنون ، بل كسائر مظاهر الحياة الأخرى ، تأثر فن الباليه بالحرب العالمية الثانية . ولاتوجد أية ظاهرة لافتة فى المدة من نهاية العقد الرابع حتى منتصف العقد الخامس سوى أن فن الباليه قد توقف عن التطور فى ألمانيا منذ بدايات العقد الرابع مع نمو النظام الفاشى هناك . وقد حدث رد فعل على هذا الجمود ، فبدأت فيما بعد الحرب جهود من أجل إعادة الحياة لفن الباليه فى البلاد التى كانت تعرفه قبل الحرب ، ونشره فى البلاد التى لم تكن تعرفه من قبل . وقد أسهم فى هذه الحركة بنشاط ملحوظ المتخصصون البريطانيون والسوفيت (**)

(*) پادى دو : رقصة ثنائية ، وتتكون من رقصة بطيئة بين راقص وراقصة (عادة ما يكونان من الشخصيات الرئيسية فى العمل) ثم يتبعها استعراض سريع للإمكانية التكنيكية لكل منهما ، ثم يختتمان الرقصة سوياً فى إيقاع حماسى سريع .

(**) جران پا : المشهد الراقص الكبير ، وهو مكون من پادى دو بالإضافة إلى مجموعة من راقصات وراقصى المجموعة . وهو يأخذ فى العادة شكلاً احتفالياً .

(*) مودرن : وإن كانت اللفظة فى الإنجليزية تعنى الحديث ، إلا أنها - الآن - تعنى اصطلاحياً : مجموعة من الاتجاهات الفنية فى الرقص ، كانت تسعى إلى التحرر من القوانين الكلاسيكية التى عدت مقيدة ، إلا أنها انتهت - جميعاً - إلى مجموعات جديدة من القوانين .

(**) افتتحت مدارس للباليه فى البلاد العربية : مصر والعراق والجزائر واليمن ، بمعاونة السوفيت .

لقد ارتبط الاهتمام بالعروض غير ذات الموضوع بالميل إلى التجريد الشكلى المبالغ فيه ، الذى أصاب المضمون الفكرى لعروض الباليه بالوهن ، فى حين ارتبط التركيز على موضوعات الأدب الكلاسيكية بافتقاد الكثير من ثروات فن الرقص الموروثة عبر القرون .

وفى واقع الأمر فإن الالتجاء للأدب ، وإن كان يثرى فن الباليه بحالات جديدة للحياة الإنسانية وأبعاد عميقة لسيكولوجية الأبطال ، إنما يعبر ــ فى الوقت نفسه ، وفى أغلب الأحيان ــ عن عدم القدرة على خلق بناء درامى قوى لعرض الباليه دون الاستعانة بما هو موجود فى الواقع ، وعلى مستوى عال فى أعمال الأدب الكلاسيكية . على أنه لم تنجح كل الأعمال التى التجأت للأدب ؛ ولم تفشل كل الأعمال التى لم تفعل ذلك .

ويبدو أن الوعى بهذه القضية قد اكتمل فى نهاية الخمسينيات فى شخص الكوريوجراف السوفيتى يورى جريجاروفيتش ، الذى تناول الأعمال الأدبية من منطلق الفهم العميق لإمكانات فن الكوريوجرافيا ، وبإدراك كبير للفروق بين البناء الدرامى فى العمل الأدبى والبناء الدرامى فى عرض الباليه .

وقد كانت نتيجة ذلك العملان الناجحان اللذان أشارا إلى منهج جديد فى تناول الأعمال الأدبية فى عرض الباليه ، وهما « زهرة الصخر » لباجوف ١٩٥٧ ، و « أسطورة حب » لناظم حكمت ١٩٦١ .

إلا أن مثل هذا النجاح لا يدركه فنان ، اعتمادا على منهج مرسوم ، وإنما يرتبط إدراكه له أولا : باستعداد خاص لفهم الجوهرى فى البناء الدرامى للعمل الأدبى ؛ وثانيا : بالمقدرة على إعادة هذا البناء بطريقة تتلاءم مع إمكانات الوسائل التعبيرية المتطورة دوما فى فن الباليه .

ولذلك لم يكن اللجوء لأعمال أساطين الأدب مثل (تولستوى) فى « أناكارنينا » ١٩٧٢ ، ولا أساطين المسرح مثل (تشيخوف) فى « طائر البحر » ١٩٨٠ ضمانا لتحقيق النجاح . ولم يكن سبب ذلك صعوبة موضوع الأعمال المتناولة وتعقيده . ومما يدل على ذلك ، النجاح الباهر الذى لقيه إيفمان فى باليه « الأبله » لدستويفسكى ١٩٨١ ، وكذلك نجاح جريجاروفيتش فى « ماكبث » لشيكسبير ١٩٨٢ .

* * *

كان ذلك توضيحا تاريخيا لأهم عروض الباليه ، التى اعتمد فيها مبدعوها على أصل من الأعمال الأدبية . وقد حرصنا على تقديم صورة لمدى اقتراب الباليه من الأعمال الأدبية وبُعده عنها منذ نشأة فن الباليه حتى بداية هذا العقد من القرن العشرين ؛ وذلك من ناحية الاتجاهات الفنية التى سيطرت فى هذه الحقبة ، وكذلك من ناحية حالة كل من الموسيقى والكوريوجرافيا وأثر كل منهما على ظاهرة الاقتراب والابتعاد عن الأعمال الأدبية .

ولاشك أن هذا الاستعراض التاريخى يبقى مسطحا ما لم تتناول الحقائق المطروحة فيه بالبحث والتدقيق ، من أجل الوصول إلى فهم النظرية العامة التى تفسر الظاهرة .

وأول ما نود أن نبدأ به هو مشروع سيناريو الباليه . وهو يسمى مشروعا ، لأنه قابل للتعديل . وما يراه الجمهور ويقرأه قبل عرض الباليه ، هو « الليبريتو » ؛ وهو عرض مختصر لأحداث الباليه . وهو يعد بعد الانتهاء من تحديد تصور كامل عن العرض . أما مشروع سيناريو الباليه ، فهو خلق فنى أدبى ، وهو « . . . وإن كان يخرج عن الأطر اللفظية الجميلة ، فإنه مرشح لأن يكون مصدرا لمضمون الباليه » (٧-٢٠٣) .

إن المضمون والشكل مقولتان جماليتان تتبادلان علاقات متشابكة . ولا يمكن أن نجد فى الفن مضمونا بدون شكل . فهو فى هذه الحالة ، لا وجود له فى العمل الفنى بصرف النظر عن رغبة الفنان . وكذلك الشكل بدون مضمون ، لا يكون شكلا فنيا .

وعبر عملية التطور التاريخية لفن الباليه ، تبدلت علاقة الشكل والمضمون فيه وتطورت ، استجابة لمتطلبات العصر . فمن ناحية ، تضمنت عروض الباليه جوانب جديدة دائما من الحياة الإنسانية ؛ ومن ناحية أخرى ، تطورت الوسائل التعبيرية لهذا الفن .

ويبدأ التغير فى المضمون ، ويتبعه الشكل . ومن أجل إيجاد الشكل المناسب للمضمون الجديد ، يلعب التجريب العملى دورا مهما ، والتجريب لا يؤتى ثماره إلا إذا كان ذا مضمون مستلهم من غاية فنية . (١٣-٤٧٩) .

فمشروع سيناريو الباليه ــ كما قال كارب ــ هو مصدر مضمون الباليه . وقد شرح قبل ذلك كيف أن المضمون فى الرقص يتكشف عبر الجمل الحركية (٨- ص.ص ٧-٣٣) . ويتضح من ذلك الارتباط القوى بين مشروع السيناريو والحركة . وفى هذا الارتباط تلعب الموسيقى دور الموصل ؛ أى أن « . . . الكلمة الأخيرة للكوريوجراف، أما الكلمة الأولى فللسيناريست » (١-١٥) .

وتعريفا للسيناريو يمكن القول بأنه مشروع لعرض الباليه فى ألفاظ ، يحوى عرضا لأحداثه الأساسية (الموضوع) ، والأفكار ، والصراع ، وملامح الشخصيات ، كما أنه أساس للموسيقى وللكوريوجرافيا . ولذلك فهو يشتمل على الشرح التفصيلى للأحداث والديالوجات والمونولوجات الداخلية ، التى تساعد الكوريوجراف فى إعداده للعرض . ولكن هذا الشرح التفصيلى لا يدخل فى نسيج عرض الباليه ، بل هو متضمن فى هذا العرض ، ولكنه يكاد يختفى بوصفه شكلا ، ويتحول إلى موسيقى وكوريوجرافيا . ويستعاض عن افتقاد الكلمة فى الباليه بالكشف عن ثروة الانفعالات الإنسانية وفكر الشخصيات وسلوكها فى الموسيقى والرقص .

والسيناريو بتناوله أحداث الصراع الرئيسية يتخطى التفصيلات . أما إذا ذكرت فيه أية تفصيلات فإن ذلك يكون - فقط - بهدف خدمة العرض الموسيقى الكوريوجراف . وحينما تتعارض بعض التفصيلات مع خواص هذا العرض ، يتم تعديله ، بما يتلاءم وإمكانات عرض الباليه .

أما مصطلح البناء الدرامى للباليه فهو مصطلح حديث جدا (١-٢٣) . ويرجع ذلك إلى صدور كتاب سلانيمسكى « البناء الدرامى لمسرح الباليه فى القرن ١٩ » (١) فى عام ١٩٧٧ . ونظرا لعدم وجود المصطلح نفسه قبل هذا التاريخ فقد ظهرت الأعمال التى تناولته بالتحليل - فقط - بعد صدور الكتاب . وقد قال بيوتر جوسف

فى المقالة الافتتاحية لهذا الكتاب : إن سلانيمسكى كان صاحب الدعوة إلى تغيير وجهة النظر القائلة إن جوهر البناء الدرامى لعرض الباليه يكمن فى الموسيقى . كما أنه طرح منذ كتاباته الأولى ضرورة أن يتم تحليل البناء الدرامى الخاص بالكوريوجرافيا ، وكذلك البناء الدرامى لسيناريو الباليه (١ ـ ٩) . وقد اهتم سلانيمسكى فى كتابه بالبحث فى باليهات الماضى فى كل من الموضوع،والمضمون ، وتطور الحدث ، والصراعات ، وما إذا كان يمكن إبرازها فى الرقص أفضل وأكثر ثراء مما تستطيعه وسائل تعبير أخرى .

ففى الباليه يتم تعويض الكلمة بثروة الانفعالات . ويكون ذلك عبر إحلال أجزاء الموضوع الواحد محل الآخر ، وعبر تغيير السرعة والإيقاع . فهو ـ من ناحية ـ قريب من المسرح الدرامى ؛ ومن ناحية أخرى قريب من الموسيقى.ويمكن أن يتحقق هذا التقارب فى كثير من أنواع عرض الباليه بدرجات مختلفة . وينتج عن ذلك أيضا تنوع الأشكال الدرامية من (الباليه ـ مسرحية) ذى الموضوع إلى (الباليه ـ السيمفونية) غير ذى الموضوع . وفى أكثر نماذج مسرح الباليه معاصرة تقوم درامية الباليه على وحدة عميقة بين السيناريو والموسيقى والكوريوجرافيا .

وقد لفت اقتراح سلانيمسكى أنظار منظرى الباليه إلى الإمكانية الكامنة فى تناول البناء الدرامى للباليه بوصفه وحدة واحدة . ومنذ ذلك الوقت تنامى الاهتمام بإعادة تحليل الباليهات التى أثبتت قدرتها على البقاء طويلا على خشبة المسرح .

والواقع أن وصول سلانيمسكى نفسه إلى الرأى المشار إليه ، لم يكن محض صدفة ، بل كان نتاجا للواقع التاريخى آنذاك(*) ، إذ إنه فى تلك الفترة بالذات تبلور اتجاهان مختلفان فى فن الباليه ، كان أحدهما يتجه نحو إطلاق قيمة العروض ذات الموضوع ، والآخر نحو إطلاق قيمة العروض غير ذات الموضوع . ومن أجل وضوح الرؤ ية كان لابد من إعادة النظر فى وسيلة التقويم التقليدية ، التى لم تعد صالحة لتفسير هذا التباين الجديد . فهل هو تناقض يجب التغلب عليه ، أم أنه مجرد تباين بين نوعين من عروض هذا الفن يمكن أن يتعايشا سويا ؟

وإذا كان سلانيمسكى نفسه قد جنح باهتماماته فى أغلب أعماله إلى التركيز على البناء الدرامى للكوريجرافيا ، كرد فعل للتركيز على البناء الدرامى الموسيقى ، فإن الرأى الذى طرحه فتح المجال أمامه وأمام باحثين آخرين لتغطية الجوانب الأخرى .

لقد جاء نشر هذا الكتاب فى عام ١٩٧٧ ، ليضع بداية جديدة فى دراسة عروض الباليه ، وخصوصا فيما يتعلق بالبناء الدرامى له . ففى العام نفسه صدرت مقالة ڤيكتور ڤانسلوف : « الباليه بين الفنون الأخرى »،وفى عام ١٩٧٩ ظهرت مقالة ل . لينكوڤا : « عن البناء الدرامى للباليه » . وفى عام ١٩٨٠ صدر كتابان الأول لـ ب . كارب « الباليه والدراما » ، والآخر لڤيكتور ڤانسلوف، يتناول الجزء الأول منه « عن عرض الباليه » الموضوع نفسه . ونعتمد فى بحثنا هذا على هذه الأعمال وغيرها(*)

(*) نقصد هنا الوقت الذى توصل فيه سلانيمسكى إلى المفهوم ، وليس الوقت الذى نشر فيه الكتاب . وقد توصل إليه بحسب شهادة جوسف فى المدة ما بين عامى ١٩٣٨ - ١٩٣٩ .

ولما كان الأساس فى خلق البناء الدرامى للباليه هو فكرة المؤلف المعبر عنها فى السيناريو (٩-٦٩) ، ونظراً لأننا نقتصر هنا على تناول الباليهات ذات الموضوع ، فسنتناول الفكرة التى هى أساس الموضوع الباليه . وقد رأينا ــ خلال العرض التاريخى السابق ــ أن فن الباليه قد لجأ إلى الأدب فى أحيان كثيرة ، تكاد أن تشكل الظاهرة الأساسية التى تتصف بها عروض الباليه ذات الموضوع .

فما الموضوعات التى يمكن لفن الباليه أن يعبر عنها ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ــ بشكل صحيح ـ تمكن المبدعين من التغلب على حيرتهم فى هذا الأمر ؛ فإما أن تجعلهم يُقبلون فى ثقة ، أو أن تجعلهم يتجنبون مشقة تحقيق ماهو خارج عن إمكانات هذا الفن .

والواقع أن هذه القضية قد تناولها أكثر من باحث ؛ فما الذى يمكن أن نفيده من أبحاثهم تلك ؟ يقول ڤيكتور ڤانسلوف إن « الباليه قادر ــ من ناحية المبدأ ــ على تجسيد المضمون الفكرى ، على نحو لا يقل عن أى فن آخر غير لفظى ، ولكنه يحقق ذلك بطرقه الخاصة . . بتوضيحه للأفكار ، من خلال تقديم المعنى الداخلى لأحاسيس الفعل الراقص وأحداثه » . (٤-٩٥ ، ٩٨ ، ٩٩) .

وحينما نتحدث عن الفكر فى الفن ، فإننا نفرق ــ بلاشك ــ بين شكله فى الفلسفة أو المنطق وشكله فى الفن ؛ أو كما يقول الجماليون « الشكل الشاعرى » . وبالطبع ، فالكلمة الأخيرة لم تحسم المعنى ؛ إذ إنها لم توضح القصد ، وإنما زادته غموضا . هذا هو الحال ، ولاسبيل إلا الخوض فى هذا الغموض .

ولعل فيما قاله الفيلسوف والناقد الأدبى الروسى بيلينسكى ، الذى عاش فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، مازال صالحا لإعادته بنصه فى نهاية القرن العشرين :

« إن الجميع يتحدثون عن الشاعرية ، الجميع يطالبون بالشاعرية . ويبدو كأن هذه الكلمة لها معنى واضح ومحدد مثل كلمة « خبز » ، بل أكثر من ذلك كلمة « نقود » . ولكن وبمجرد أن يبدأ شخصان فى توضيح ما يعنيه كل منهما من كلمة « شاعرية » ، حتى يتجلى أن أحدهما يسمى الشاعرية ماء ، والآخر نارا » (١-٢٧) أليس هناك سبيل إذن لإيجاد معنى يمكن الاتفاق عليه لهذه الشاعرية ؟»

إن طريق الحكم فى مثل هذه القضية ليس بغريب ولا بجديد ، فمثلها مثل جميع المصطلحات الجمالية ، تأخذ معنى لها عن طريق تعميم معانيها الخاصة فى كل فن على حدة . ويمكن الوصول إلى هذه النتيجة ، حينما تصل فنون متباينة الخصائص إلى تحديد مفهوم المصطلح المعين فى إطار نظامها الخاص . وعن هذا المصطلح فى فن الباليه نلجأ للباحثة لينكوڤا ، التى ذكرنا عنها أنها مضطرة إلى تفسير المصطلحات ، حتى يمكنها توضيح مقصدها فى تحليل العروض . فما الذى تفسر به لينكوڤا مصطلح « الشاعرية » فى فن الباليه ؟

تقول الباحثة : « إن للرقص المسرحى المعاصر أنواعاً متعددة :

(*) انظر المراجع .

الـرقص الكـلاسيكى(*) ، ورقص الكـراكتـيـر(**) ، والـرقص التـاريخى(***) . وكل يعبـر عن مجالات رمـزية متبـاينة ؛ فيختص الكلاسيكى بعكس الشاعرى ذى المنطلق الروحى ؛ وينقل الكراكتير خصائص العالم الحسى القـومى ، ويجسد التـاريخى ملامـح العصر والمزاج لفترة تـاريخية محـددة . أما الحـركـة الحـرة ، فمثلهـا مثـل الكلاسيكى ، تميل إلى القضايا المبهمة . ولكن هذه القضايا تكتسب فى تفسيرها صفة أكثر مادية وأكثر واقعية » (٩-٦١) .

إن الشاعرية من الشعر ، ومعناها من معناه ؛ فالشعر فن صورته الفنية مجازية ، وأساليبه رمزية استعارية ، كما أنـه يستخدم وسـائل التطابق والتقابل والجناس (الكامل وغير الكامل) ، والقافية . . الخ فى نسيج الكلمات . ويستخدم كل فن بعضا مما يناسب وسائل تعبيره الخاصة ، التى لاتكون بالضرورة الكلمة ، من أجل تحقيق شاعريته الخاصة به وحده . وشاعرية الباليه التى أشارت لينكوڤا إلى جـانب منها ، لاتنحصر فى عروض الباليه التى تستلهم الأدب فحسب ، بل تشمل كل عروض الباليه ، سواء أكانت ذات موضوع أو غير ذات موضوع .

ما الذى يمكن أن نفيده من شرح « الشاعرية » هذا ؟ إن صاحبة هذا التعريف ، قد قصرت مفهوم « الشاعرية » على عنصر واحد من عناصر عرض الباليه ، وهو الكوريوجرافيا . ومن ثم فقد تركت مجال الاجتهاد فى عناصر السيناريو والموسيقى والديكور . كما أنها أوضحت لنا بشكل تخطيطى إمكانات الكوريوجرافيا على التعبير «الرمزى» أو « المجـازى » ، وأشارت إلى أن المجـالات التى يمكن أن تتناولها الكوريوجرافيا تتسع لتشمل الروحى والحسى القومى وملامح العصر ومزاجه و« القضايا المبهمة » .

غير أنها فى المقال نفسه تحدد هذه الإمكانية قائلة إن الباليه « . . . يتعارض وتعدد خطوط الموضوع وتعقيدها وتشابكها » (٩ ـ ٥٨) . وقـد يكون هـذا الحكم صحيحا حتى تـاريخ صـدور هـذا المقـال (١٩٧٩) ، إلا أن باليه « الأبله » (١٩٨١) عن قصة بالاسم نفسه للأديب دستويفسكى ومـوسيقى تشايكـوفسكى وكـوريـوجـرافيـا إيفمان ، دليل قاطع ـ فى رأينا ـ على تحطيم هذا المبدأ ، بل إنه يؤكد ـ وإن كان عملا واحدا ـ أن أكثر الموضوعات تعقيداً وتشابكا يمكن أن يكون فى متناول فن الباليه .

وتنطلق لينكوڤا من مفهوم مؤداه أنه لايمكن أن يكون أى فن بديلاً لفن آخر ؛ إذ إن معالجة بعض الموضوعات تكتسب عمقا أكبر فى فنون بعينها . (٩ـ٥٧) .

والفكرة ليست جديدة ، فهى قديمة قدم فن الباليه نفسـه ، منذ أن استقل بوصفه فنا قائما بـذاته . فقـد قال نـوفير (عـام ١٧٦٠) فى معرض حديث له عن أهمية أدب الباليه ، إن نجاح فن الباليه يعتمد على اختيار الموضوع (١٠ ـ ٦١) ولكن ڤانسلوڤ يقول إنه بالرغم من أن بعض الموضوعات يخضع « فى تـرجمته » لفن البـاليه بـدرجات مختلفة ، إلا أن أى فكرة تنسب إلى مغزى الحياة ويتضمنها الأدب ، يمكن أن تلائم عرض البالية ، وذلك بصفة عامة (٥ ـ ١٨) .

لكن هذه « الترجمة » لايمكنها أن تظهر المضمون نفسه،الموجود فى الأصل الأدبى بدقة ، وتنحصر قـدرتها فى إظهـار مضمون شبيـه له أو قريب جدا منه ؛ إذ إن « التحويل قادر على مايستطيعه التقليد . . . فلا يوجد فن ولا حتى لغة تمارس تجسيد مضمون ما معد سلفا . فأن نتحدث ، هو أن نفكر فى الوقت نفسه . وكذلك تماما ، أن نؤلف باليه وكوريوجرافياه وموسيقاه ، هو أن نؤلف السيناريو الخاص بـه» (٧ ـ ٢٢٣)ـ وحين طلب الكوريـوجـراف ب . فيبسـتر من يـورى سلانيمسكى أن يكتب له سيناريو لكتاب نيكولاى استروفسكى « كيف سقيناالفولاذ ؟ » ، أجاب الأول قائلا :« لايمكن مسرحة رواية للباليه ؛ فقد يكفى مشهدان أو ثلاثة فقط » (٢ ـ ١٧) . وقد تعرض كارب للمفهوم نفسه بشكل أكثر شمولا ، فقال : « الاختيار فى حد ذاته يعد فى الأدب جزءا جوهريا من المضمون الفنى ؛ أما فى الباليه فديناميكية التوتر هى أساس المضمون » . (٧ ـ٢١٢) .

ويعطى سلانيمسكى فى كتابه المذكور أمثلة مقنعة على أن أهميـة الأدب بالنسبة لمسرح الباليه ليست عابرة ؛ « فهو الأقدر ، وأكثر من وسيط ضرورى وحيوى بين الباليـه والواقـع الموضـوعى ، وأحكم موصل للرقص إلى عالم الأفكار الكبرى ، التى تحرك الأحاسيس . إن تـأثير الأدب متعـدد الجوانب ؛ فـالتيمات والموضـوعـات والمـواقف المحددة ، والاتجاه الجمالى للعرض ، هى مجالات يظهر فيها ثراء النثر والشعر . وبالرغم من أن الأدب والباليه صديقان لايفترقـان ، فهما فنان مختلفان فى طبيعتهما ؛ فلا يترجم أحدهما إلى الآخر ، خصوصا إذا كانت الترجمة حرفية . فلا يمكن أن نرقص الرواية أو القصة أو القصة القصيرة أو القصيدة . لكن المونيقات الفكرية ـ الشاعرية ، يمكن ـ بل يجب ـ أن يعاد تشكيلها فى صور كوريوجرافية ، مرورا ـ أحيانا ـ بكثير من مراحل التحويل » . (١ـ١٢ ، ١٣) .

وكل هذه الآراء تدافع من جوانب متعددة عن فكرة أساسية ، ألا وهى أن القضية تكمن ، لا فى أى الموضوعات يحول من الأدب إلى البـاليه ، بـل تكمن ـ على وجه التحديـد ـ فى طريقـة هذا النقـل وأسلوبـه . فمن المسلم بـه ـ فى وقتنـا الحاضـر ـ أن البناء الـدرامى الموسيقى هو تجسيد حسى انفعالى زمنى للسيناريو . والبناء الدرامى للكوريوجرافيا ، هو تجسيد حركى تعبيرى مكانى للموسيقى بمعناها السابق .

وقـد أثبت تحليل عـروض البـاليـه الشهيـرة أن البنـاء الـدرامى الكوريوجرافى هو المهيمن فى عرض الباليه ؛ وهو ـ بصفة خاصـة ـ الذى يضمن للعرض طول البقاء ؛ وهو مرتبط بكل الأبنية السابقة عليه .

(*) الرقص الكلاسيكى : هـو المبنى على أسـاس مدرسـة الرقص القـديمة،التى ابتدعت لنفسها مجموعة من الأوضاع ، وكذلك أساليب الانتقال من وضع إلى آخر . وتشمل قوانينها مجمل حركات الرقص التى يؤديها راقص الباليه على المسرح .

(**) رقص الكراكتير : قد يكون تعبير « الرقص التشخيصى » هو أقرب المعانى لشرح جوهره . وإنما هو مصطلح يقصد به الرقصات التى تعبر عن ملامح خاصة بقومية أو شخصية محددة .

(***) الـرقص التـاريخى : يـظهر لنـا كيف كـان أهـل المـاضى يـرقصـون فى عصرهم ؛ فهو يحدد العصر .

وبتضح من ذلك أن العملية « الكيميائية » الأساسية التى يتم فيها إعادة تركيب « عناصر » العمل الأدبى فى « نظام » عرض الباليه ، تتم فى سيناريو الباليه . فإذا ما كان هناك تصور صحيح وواع بإمكانات عرض الباليه ، انعكس ذلك على البناء الدرامى فى السيناريو .. والمقصود بالبناء الدرامى الجيد فى السيناريو ، ليس تعقيد الموضوع أوتشابكه أو عمقه وإنما هو تقنية خلق « نظام » خاص من العناصر نفسها (الصراع ، والتطور ، والذروة .. الخ) ، يلائم لغة الكوريوجرافيا .

وهنا - بالتحديد - تكمن حلقة الوصل ، « فالبناء الدرامى للسيناريو يربط مسرح الباليه بالأدب » . (٥ -١٠) .

وهكذا يبدو كيف أن الأدب من أهم مصادر موضوعات الباليه ، وأنه يثريه ، ليس فقط بالموضوع ، بل بإتاحة مجالات جديدة دائما فى العلاقات الإنسانية ، كما يقدم له مواقف وشخصيات جيدة من حيث البناء الدرامى . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فكاتب سيناريو الباليه لايكفيه - فقط - الاعتماد على هذه الثروة ، وإنما - كما يقول جوسف - « . . يلقى الباليه نجاحا - غالبا - إذا ما تم تناول العمل الأدبى بجرأة وتحرر ، وبقدرة تعبير عالية » . (١-١٣) .

ولعل العرض التاريخى السابق يمكن أن يوضح لنا أنه فى فترات ازدهار فن الباليه ، كان اتصاله بالأدب أكثر من ناحية الكم ، وأعمق من ناحية النوع (بمعنى أن التصرف فى الأصل كان بغرض الوصول للجوهرى الممكن تحقيقه فى عرض الباليه بلغة الباليه) ، والعكس صحيح .

إن البناء الدرامى للكوريوجرافيا وصفاته الخاصة تعتمد على وسائل وأشكال تجسيد المضمون فى الحركة . والمشكلات الأساسية الواقعة على مشارف الدخول إلى مشكلة البناء الدرامى للكوريوجرافيا اثنتان : كيف يمكن التعبير عن الصراع بوسائل الكوريوجرافيا ؟ وكيف يتحقق التطور الكوريوجرافى ؟ .

ونظرا لأن الباحث فى تاريخ الباليه السوفيتى يلاحظ الاهتمام بالأعمال الأدبية فى هذا الفن ، فقد أصبح شائعا فى بعض الكتابات أن الباليه السوفيتى هو أول باليه جسد شخصيات الأدب الكلاسيكى . ويرد بيوتر جوسف على ذلك قائلا : « هذا ليس صحيحا » (١ -١٣) ففى أوربا الغربية نجد عروضا تجسد لنا شخصيات من الأدب الكلاسيكى . ويكفى التذكير بمثل هذه العروض العظيمة مثل « أحدب نوتردام » ، و « ترويض النمرة » ، حتى نتعرف ما للأوربين من باع فى هذا المجال .

وبعد ثلاث سنوات من رأى جوسف ، يأتى فانسلوف ليدلى بدلوه فى هذه القضية ، فيقول بشكل أكثر دقة :«إن السوفيت هم أول من أدخلوا هذا الفن فى مجال العالم الرمزى للأدب الكلاسيكى الكبير (٥ - ١١) .

ويفسر ڤانسلوف ذلك بالمهام الفكرية والعقائدية التى كانت مطروحة على المجتمع السوفيتى الجديد والفنون السوفيتية بعامة . كذلك فإن الواقعية الاشتراكية بوصفها اتجاها عاما فى الفنون السوفيتية ، أعلت من قدر المضمون فى الفن ، ومهدت هذا الطريق .

والواقع أن ڤانسلوف محق فيما قاله ، ولكن هناك قضية أخرى ، قد تساعد على فهم هذه الظاهرة فى البالية السوفيتى . فالثورة الروسية حملت معها شعارات متعددة لكل مجالات الحياة . ولم تكن بعدُ قد احتكت بالحياة العملية فى شكلها الجديد ، فكان هناك من يحمل شعار التخلى عن كل ما هو « برجوازى » ، وتبنى كل ما هو « بروليتارى » . وبعد مداولات ، حسم الأمر لصالح المنطق ، فالباليه فن كأى فن له شكله وله مضمونه ؛ والاهتمام بالتغيير فى المضمون يتبعه - بالضرورة - تغيير فى الشكل . وهكذا فقبل أول عرض يهتم بالأدب « نافورة باختشى سراى » ١٩٣٤ ؛ كانت هناك عروض مثل « الزهرة الحمراء » ١٩٢٧ ، و « العصر الذهبى » ١٩٣٠ ، كان منطلق إبداعها ينبع من الرغبة فى إثبات أن فن البالية قادر على أن يكون فنا معاصرا وليس - بالضرورة - لكونه قد نشأ فى القصور ووسط النبلاء الإقطاعيين - غير قادر على التعبير عن الأحداث الثورية .

وبصرف النظر عن مستوى هذين العرضين من الناحية الفنية ، فقد أديا دورهما بنجاح . بل إن السبق التاريخى الحقيقى للباليه السوفيتى يكمن فى أنه - بتطويره الاهتمام بالموضوعات المعاصرة - استطاع أن يزلزل نظرية رسخت لمدة قرن من الزمان ، مفادها أنه لابد من وجود « مسافة زمنية » تفصل ما بين الأحداث وموعد عرضها على خشبة مسرح البالية .

وبالرغم من إنجاز مهمة مشاركة الباليه رمزيات الأعمال الأدبية الكبيرة ، فقد كان لذلك آثار سلبية . وهى « أن التعبير عن الحياة فى الرقص ، قد استبدل بتشكيل رقصات الحياة » (٣ -٨ -٩) ؛ إذ إن التعبير فى هذه العروض كان يتم عن طريق البانتوميم ، أما الرقص فلم يستخدم فى التعبير عن مواقف درامية ، وإنما استخدم - فقط - حين كان هناك مناسبة رقص فى الحياة نفسها . وبذلك فقد الرقص تعبيره عن الحدث الدرامى ، وفقد بذلك صفته المسرحية . وقد حدد فوكين قيمة الرقص المسرحى قائلا : « يستطيع الرقص - أحيانا - أن يعبر عما تعجز الكلمة عن قوله » (٦ -٢١٤)

وكما أن الرقص قادر على أن يقول ما تعجز الكلمة عن قوله ، فإن الكلمة أيضا تقول أحيانا ما يعجز الرقص عن التعبير عنه . فالاستغناء عن الكلمة فى فن الباليه ليس معناه البحث عما يمكن أن يقوم مقامها من حيث دورها . ولكن البحث يجب أن يجرى عن:كيف يمكن أن نعبر عن جوهر ما تقوله الكلمة (والكلمة هنا مجاز للفن اللفظى ، سواء أكان أدبا أم مسرحا) ، وذلك بدءا من إعادة ترتيب الأحداث ، وانتهاء باختصار أو إضافة شخصيات أو أحداث . كل هذا ممكن بحسب مقتضيات الفن الذى نعبر عن جوهر الحياة والناس من خلاله . ومكان كل ذلك فى الباليه هو السيناريو .

إن سيناريو الباليه صيغة من صيغ الأدب له مواصفاته الخاصة التى تكمن فى وضع الأساس للبناء الدرامى لعرض الباليه . أما المعيار الأساسى لجودة عرض الباليه فهو ذلك التناسق بين السيناريو الجيد الإعداد ، والموسيقى الجيدة التعبير ، والكوريوجرافيا بالغة التجسيد الفنى .

وفى الختام : فسيناريو الباليه بوصفه صيغة أدبية مستقلة يتعرض للانتهاك من قبل من يتوارون - أحيانا - وراء أعمال أدبية شهد لها

بالنجاح ، فى محاولة محكوم عليها بالفشل للتطفل عليها . وقد يطرح السؤال : « من يكتب السيناريو للباليه ؟ وهو سؤال ليس دقيقا ، فبالمنطق نفسه يمكن طرح سؤالين مشابهين :«من الذى يكتب الموسيقى ؟»أو « من الذى يؤلف الكوريوجرافيا ؟ » وفى الحالات الثلاث،ليس الاختيار بين الأديب والموسيقار والكوريوجرافى هو الشىء المطروح ، على نحو ما كان أوجست بور نانفيل وأتباعه يعتقدون منذ قرن مضى وحتى اليوم (١٢ -٢٧٣) ، وإنما لابد وأن تكون الإجابة هى : « هذا الذى يملك الموهبة والمعرفة والقدرة » . والدليل على ذلك أن أغلب الأعمال التى كتب لها السيناريو اعتمادا على أعمال أدبية لم تحتمل اختبار الصمود للزمن ، فى حين عاشت أعمال باليه لم تعتمد على أعمال أدبية مثل : « فتاة لم يحسن رعايتها » منذ ١٧٩٨ ، و « الحورية » منذ ١٨٣٢ ، و « جيزيل منذ ١٨٤١ . ومعنى هذا أن العمل الأدبى يمكن أن يكون عونا وليس ضمانا .

المراجع :

١ - ى. سلانيمسكى ، « البناء الدرامى لمسرح الباليه فى القرن ١٩ » ، موسكو ، ١٩٧٧ . (باللغة الروسية ، والمقالة الافتتاحية : ب. جوسف) .

٢ - ى. سلانيمسكى « سبع قصص باليه » ، لينتجراد ، ١٩٦٧ ، (باللغة الروسية) .

٣ - ڤ ڤانسلوڤ ، « الباليه بين الفنون الأخرى » ، من مجموعة مقالات : « موسيقى وكوريوجرافيا الباليه المعاصر » ، المجلد الثانى ، « لينتجراد » ، ١٩٧٧ ، (باللغة الروسية) .

٤ - ڤ. ڤانسلوڤ ، « باليهات جريجارو ڤيتش وقضايا الكوريوجرافيا » ، الطبعة الثانية المستكملة ، موسكو ١٩٧١ ، (باللغة الروسية) .

٥ - ڤ. ڤانسلوڤ ، « مقالات عن الباليه » ، لينتجراد ، ١٩٨٠ ، (باللغة الروسية) .

٦ - م. فوكين ، « ضد التيار » ، لينتجراد ، ١٩٦١ ، (باللغة الروسية) .

٧ - ب. كارپ ، « الدراما والباليه » ، لينتجراد ، ١٩٨٠ ، (باللغة الروسية) .

٨ - ب. كارپ ، « عن الباليه » ، موسكو ، ١٩٦٧ ، (باللغة الروسية) .

٩ - ل. لينكوڤا ، « عن البناء الدرامى للباليه » ، من مجموعة مقالات : « موسيقى وكوريوجرافيا الباليه المعاصر » المجلد الثالث ، لينتجراد ، ١٩٧٩ ، (باللغة الروسية) .

١٠ - ج. نوڤير ، « رسائل عن الرقص والباليه » لينتجراد ــ موسكو ، ١٩٦٥ ، (ترجمه عن الفرنسية إلى الروسية أ. س تينكر ، والمقالة الافتتاحية : ى. سلانيمسكى) .

١١ - د. همفرى ، « دراما الرقص » ، من مجموعة مقالات : « الأوجه العديدة للرقص » ، جمع : وولتر سوريل ، القاهرة ١٩٧٤ (عربتها عن الإنجليزية الأستاذة عنايت عزمى) .

١٢ - كلاسيكيو الكوريوجرافيا ، لينتجراد ــ موسكو ، ١٩٣٧ ، (باللغة الروسية) .

١٣ - « الباليه » ، موسوعة ، موسكو ، ١٩٨١ ، (باللغة الروسية) .

صنعة الشكل الروائى في كتاب "التجليات"

قمرى البشير

« يتناهى ضيق ، يلف ما تبقى منى ، غائب ستطول غيبته عنى ، فلا وعوده ستتردد فى سمعى ، ولا صوته سيصرف عنى ترحا ، ولا ظهوره سيلوح لى ، وعندما تتردد سيرته ستقول ، كان هنا يسعى ، وكان هنا يخطب ، وكان هنا يلوح ، وكان يعد . . . كان » .

من (موقف الشدة) - ص ٢٨٨ - (كتاب التجليات)

«إن شكل الكتاب يعتمد على مايريد الكاتب قوله» .

ص (٤٨) - صنعة الرواية - بيرسى لوبوك

« ينبغى الكشف عن رؤية العالم التى تعبر عنها الرواية انطلاقا من الشكل » .

جوسلين جينستات - أنطوان

« وحده الكتاب هو الذى يهم » .

موريس بلانشو

١ - مقدمة :

مداخل أولية لبسط عناصر المقاربة

١ - ١

من شأن (كتاب التجليات)[١] ــ كنص أدبى يتوسل فى كتابته النثرية ــ السردية بمبدأ قصدية تحقيق مورفولوجية شكل فنى مستحدث ، ومغاير لما سبق من إنجازات فى مجال الكتابة الأدبية الروائية العربية وغيرها ــ أن يضعنا إزاء أسئلة ، وقضايا نظرية ــ نقدية وتحليلية متعددة ؛ تتعلق أولا بالمظهر الأسلوبى المعتمد من قبل الكاتب وقد تبنى نسقا من التقنيات القولية المستوحاة من القديم والحديث على السواء فى اللغة والمعجم والتركيب والدلالة ؛ إلى جانب أنها ــ الأسئلة والقضايا ــ تتعلق ثانيا ببنية الجنس الأدبى الذى يحققه هذا النص تجريديا ، والذى يُفترض ــ بل قد يُتصور ــ أنه ينتمى إليه[٢] ، ويندرج تحت لوحته النموذجية إذا ما روعيت مسائل النمذجة والتصنيف الممكنين للأجناس الأدبية فى « الأدب النثرى » العربى وغير العربى ؛ وتتعلق ــ من جهة ثالثة ــ بمسألة محاورة عدة مستويات من الكتابة « الأدبية » التى يستوحيها النص وهو ينفتح على سجلات الكتابة التاريخية القديمة ، وعلى سجلات كتابة السير بجميع أنماطها الشعبية والدينية و « الفلسفية » و « السياسية » ، وعلى القصص والأخبار بحمولتها التقليدية فى الأثر ، ثم على اليوميات والمذكرات والانطباعات وذكر المشاهد والمشاهدات كما قد يجسدها « أدب الرحلات » ، وكلها ــ إلى جوانب أخرى سيتم

الكشف عنها فى حينها ــ تنطبق على المتن الروائى والقصصى لدى (الغيطانى) ، وكما يتجه إلى ممارستها فى (كتاب التجليات) ، فإنه يعمد أيضا إلى محاكاتها ومعارضتها أو تضمينها واستنساخها حرفيا فى نصوصه الأخرى[٣] .

ولعل أول ما يستوقفنا فى « قراءة » هذا النص ووصفه وتفسيره ومحاولة تأويله كبنية دالة ثم موضعته ضمن إنتاج (الغيطانى) : قضية « الصنعة » الروائية بوصفها اقتناعا وتجريباً « تشكيليا » ، ثم مظاهرها فى المحاكاة والتقليد الساخر والمعارضة أو « التناص » ، من حيث السردية وبنية المحكى اللتين لا تثبتان على حال ، وتعرفان تنويعات متقلبة ومتقلبة برغم وجود ثوابت قارة فى سِنخ القصة ، وتضاف إليها قضية الشكل من حيث المعمارية والتركيب المقطعى وتوليف النصوص على مستوى الوظائف والقرائن الداخلية .

١ - ٢

وإلى جانب هذه القضايا وتوابعها تنهض مسألة الكشف عن لعبة الكتابة الروائية وعن المواصفات التى يستعملها (الغيطانى) ويتخذها مطية لتشييد الكون المتخيَّل . ومن خلال هـذا الملمح يتضـح أننا ــ انطلاقا من الـدلالة العـامة لكتـاب التجليات ــ بصـدد سيرورة متداخلة بين محاولة تأسيس ومشروع كتابة قطائعية لها اختيارها ونبراتها ونسغها « الأخلاقى » ، والالتزام بتقديم تشخيص لـواقعىً متخيل أو محتمل ، وبين الإحالة على ماهـو « حقيقى » من أحداث عـرفها التاريخ المصرى الحديث والتاريخ العربى المعاصر منذ انبلاج عهد الناصرية ؛ فالسارد المتحدث بضمير المتكلم يحيطنا علما منذ البداية ــ بل يحاول « إقناعنا » كمتقبلين للإرسالية والخطاب[٤] ــ بمجموعة من المواصفات التى تجعل (وستجعل) الخطاب الأدبى على امتـداد متواليات النص قـابلا لأن يتراوح بين القصـدية تـارة ، والعفويـة والتداعى تارة أخرى ، حيث يبدو (كتاب التجليات) كأنه فى الأصل « مسوَّدة » ، ويستند إلى مخزون ذاكرتى ــ و« ثقافى » فى العمق ــ يحفل بكثير من المواقف والانطباعات والمشاهدات الخاصة التى عاشها السارد ــ بـطلا وشخصية ــ ودوَّنها ثم استرجعهـا (يسـترجعهـا) وعمـد (يعمد) من خلال فعل الكتابة إلى التصرف فيها وتشذيبها عن طريق الحذف والإتلاف أحيانا ؛ والإضافة والصقل والتنقيح أحيانا أخرى ، وهذا ما يجعل الكتاب استرداديا ، وينجو من التلف والضياع ، ويخلع عليه صفته المتوترة والمترددة فى اتخاذ هوية أسلوبية نهائية وفى اتباع خطية سردية واضحة المعالم والتنامى المنطقى المتصاعد ، ويجعله قابلا لأن يتخذ أوضاعا مختلفة ، بل إن فى هذا ما يبرر معماريته المركبة ، ويزكى نية المؤلف فى تكسير هذه الخطية كصنعة مقصودة ، كما يبيح استدراج نبرات لغوية وأسلوبية متنوعة عـلى مستوى البنيـة التركيبيـة والبنية المضمونية ، وفى ذلك ما يؤكد اقتراح ميثاق للقراءة الموجهة ينهض بين الكاتب والقارىء ــ المتقبل ، ويقود إلى إمكان تصور « لسانية » Une linguistique لهذا المدخل الذى يلغى كـل وثوقيـة ، ويشق طريق « تداولية » Une pragmatique للوهم الروائى يأخـذ فى الحسبان تـوجيهات (الغيـطانى) فى « التأليف » و« الكتـابة » و« القـراءة » و« التواصل » و« المقترح الإيديولوجى » لهذه العناصر جميعا بناء على ما يتصوره الناقد الفرنسى (هنرى ميتـران) H.Mitterand بصدد « قوانين المقدمة » (الروائية)[٥] :

يقول السارد فى (كتاب التجليات) :

« فعكفتُ ، ودونت ، لعـلى آتى بمـا رأيتُ بقبس ، أحيـانـا وضّحتُ ، وأحيانا فصّلتُ ، وأحيانا رمزتُ ولوحت ، سترتُ ومـا أفصحتُ ، لكننى بعد أن امتلكت بيـان ، وكـدتُ أنتهى من الكتابة خطر لى خاطر أن أفرغ يدى من هذا الأمر الجلل خوفا من قلة التحقيق وعدم قدرتى على التدقيق فعزمت ، ومزقت كل ما دوّنت ، شتته وذريته ، وصار كأنه لم يكن ، صار نسيًا منسيًّا ، صار أثرًا مندثرًا بعد أن كان مسطورا ، وتساءلت ، هل أتى علىَّ وعلى تجلياتى حين من الدهر لم نكن شيئاً »؟[٦] .

١ - ٣

ولايخفى علينا مدى ما يكشف عنه هذا المقطع من عناصر التعرية والكشف عن لعبة الكتابة ، وما (قد) يعتورها من تقلبات فجـائية ومفـاجئة تجعـل الخـطاب الأدبى رهـين مقصـديـة السـارد ــ ومعـه المؤلف[٧] ــ فى التعامل مع هذا أو ذاك من العناصر ، وفى استخدام مقومات لغوية ــ أسلوبية خاصة بكل مستوى من مستويات القول من حيث الميل تارة ــ إلى الدقة والوضوح ، وإلى الرمز والإيحائية تـارة أخرى ، وكلها طرائق تحيل على « المجازية الاستعارية » التى تستظل بها بعض مقاطع (كتاب التجليات) وأجزائه وفصوله ، وتحيل على نبرة محاكاة « لغة المتصوفة »[٨] ، وعلى استدراج فضاءات « العجيب » و« الغريب » ، تجنح نحوهما مقاطع أخرى ــ خـاصـة الفصـول الأخيرة[٩] ــ وتستقل به بعد أن كـان متوزعـا هنا وهنـاك ، ويرد شـذرات بكيفيـة متقـطعـة[١٠] لا تتعـدى وظيفتى التـضمـين والتكسير[١١] . ويبدو أن هذه المواصفات كلها تأتى مشدودة إلى قرينة هيكلية أساسية هى العودة من رحلة قـام بها السـارد ، ويقدم عـلى التذكر بعد أن أشار إلى الرجوع من السفرة[١٢] ، ومن ثم تكون تيمة الرحلة إحدى الدلالات الجوهرية القائمة فى بنية المحكى ، وتحتفظ لنفسها بوظيفة بؤرية لاتقل مركزية عن وظيفة تيمة التجلى ، وتوزعها بـين مبدأ « التخيـل » ــ الذى تقـاربه فى المعنى المعجمى[١٣] ــ فى الكتابة والإبداع اللذين ينهضان على قانون السردية بمفهومه البنيوى ، وبين مفهوم « التجلى » كما يمكن تصوره فى نسق (كتاب التجليات) وسيرورته كثابت سردى وكوظيفة دلالية يتكرران[١٤] .

١ - ٤

وإلى جانب هذه القصدية العامة يبرز مكوِّن آخر فى لعبة الكتابة هو : سلطة مراعاة تنوع نبرات الخطاب الأدبى فى علائقها بتنوع نبرات الخطاب الإيديولوجى المحايث ، وبتنوع اللغـات المضمنة ــ اللغـة المعرفية واللغة السياسية و« اللغة العقائدية » مثلا ــ من حيث تضمين إعادة إنتاج الخبر التاريخى والتعامل مـع أحداث التـاريخ المصرى والعربى والكونى ، وتغذية ذلك بتقنية تضمين أخبار أخرى قديمة من تاريخ حركة الشيعة والصراع بين آل البيت وآل أمية فى نهايات النصف

الأول من القرن الهجرى الأول . ونعلم من خلال مفتتح (كتاب التجليات) أن الأمر يتعلق برحلة إلى عالم أرضى فى تضاريسه وأجوائه وفضاءاته كما يحيل النص على ذلك ، لكن المؤلف ـ ومعه السارد ـ يخلع عليها صفة متخيل أسطورى ميثولوجى وخرافى فانطازى[١٥] ، ويربط ذلك كله بأشخاص حقيقيين من هذا التاريخ العام ـ كزعماء الشيعة وخلفاء بنى أمية والقادة المصريين والساسة الأمريكان[١٦] ـ ويعيد إنتاج أخبارهم ، كما يتخذ صفة رحلة إلى عالم أخروى سفلى يقابل فيه الموتى اعتماداً على الاستحضار والحلول[١٧] بهدف تنمية الوهم الروائى ، وينتظم هذا كله شبكة من القول الذى يتخذ بدوره صورة « حكاية شعبية » تستقى من هذه المواصفات والعناصر كلها دافعيتها فى التنشيط التخيلى ، فتذكرنا ـ على لسان السارد ـ بحروب وفتوحات وأيام وحوادث يغلب عليها الأسطورى والفانطازى إلى حد الإحساس بوجود بؤرة حكى تتجاذبها ـ من حيث قانون السردية المنظم ـ أرباض الأجناس الأدبية التقليدية والعتيقة كلها عند العرب وغير العرب ، بدءا من « الأيام » و « السير » و « الملاحم الشعبية » حتى « القصة التاريخية » و « السيرة الدينية » التى يتخذ فيها (جمال عبد الناصر) ـ من خلال (كتاب التجليات) ـ معادلا مماثلا لزعماء الشيعة وصفة « بطل شعبى » تتسقط أخباره وتروى ؛ فيصير بذلك هذا النص شكلا من أشكال « الهاجيوغرافيا »[١٨] ، وهو جنس أدبى يختص بذكر القديسين وإشاعة سيرهم بين الناس عن طريق الإشادة بأعمالهم وتمجيد فتوحاتهم وكراماتهم وأفعالهم ، ويتخذ شكل ترجمة حياة لهؤلاء مشفوعة بصيغة المدح والإطراء[١٩] ، كما يحث على « التعليمية » وهو يستدرج حياة القديس والتاريخ : « تجسيداً ، أدبياً لمدركات وعى جمعى »[٢٠] . وقد أشار ميخائيل باختين إلى هذا الجنس إشارة مقتضبة وهو يتحدث فى فصل « التركيب والجنس الأدبى »[٢١] عن موضوع « رواية المغامرات » من حيث وضع الإنسان « فى حالات استثنائية ترغمه على الكشف عن نفسه بهذا الشكل ، فيثير لقاءات وصدامات مع الآخرين من بنى جنسه فى ظروف غير عادية وغير منتظرة . . . وهذا ما يساعد على امتزاج رواية المغامرات بأجناس تبدو غريبة عنها ظاهريا كالاعتراف والهاجيوغرافيا »[٢٢] . ومن خلال هذا الملمح يمكن القول إننا بصدد مفهوم مغاير للجنس الأدبى والعمل الفنى من حيث تجميع عناصر متفرقة وإعادة تركيبها ، وخلق عناصر جدل بينها على مستوى بنية الشكل كما تظهر فى (كتاب التجليات) : هل نحن إزاء جنس أدبى كبيس Genre litteraire intercalaire يوحى بالهجانة l'hybridation ؟ قد يكون ، وسنحاول الإبانة على هذا الافتراض من خلال التحليل والتأويل .

١ - ٥

ويضاف إلى هذه المكونات كلها اعتماد السارد خطابا يهيمن فيه ضمير المتكلم الذى يذكّر ـ من جهة ـ بأساليب المذكرات اليومية بالمفهوم الحديث ، كما قد يذكر بكتابة الرسائل الفلسفية والدينية وغيرها بالمفهوم القديم[٢٣] ؛ ويحيل هذا البعد على الشق الأول من هذه المداخل الأولية حيث تتخذ الرحلة دلالة رمزية تجعل من (كتاب التجليات) تغريبة فردية لبطل ـ سارد يتخذ سيرة الغير وسيلة تعكس الملحمى والمأساوى الجمعيين لجيل بأكمله ، وواقع أفرزته شروط تاريخية وسياسية واجتماعية دقيقة من خلال تجربة (مصر) فى عهدى « الناصرية » و « الساداتية » ، وما تلا كلّ واحدة منها من أوضاع السقوط والتردى والانهيار التى عرفتها (مصر) بعد حرب أكتوبر ـ حرب القناة ـ ومعاهدة مخيم داود ، وما تحيل عليه من تقلبات المناخ السياسى العربى فيما يخص القضية الفلسطينية والصلح مع إسرائيل . ويشكل هذا أحد مقومات المرجع فى علاقته بنبرات الخطاب الإيديولوجى داخل النص وضمنه وجهات نظر السارد ـ ومعه المؤلف ـ ورؤيته للعالم كما تكشف عن ذلك دلالة النص العامة ـ إذا ما أخذنا فى الحسبان ملمح « أدب الشهادة » فى (كتاب التجليات) ، وربط بعد التغريبة الفردية السالفة بورود المكوّن السير ذاتى للمؤلف حين يتماهى مع السارد[٢٤] ـ وهى تنسج أطروحتها (أطروحاتها) بصدد الحرب والصلح مع إسرائيل ، وفلسطين و « الشعب » و « الناصرية » و « الساداتية » ، إلى جانب تيمات فرعية تلون الخطاب الإيديولوجى للسارد والمؤلف معاً حول قضايا قومية من قبيل « فقدان الأصالة العربية » و « فقدان الثقة » فى الحاضر والمستقبل على ضوء تمجيد إنجازات الماضى ، من خلال تمجيد أعمال (جمال عبد الناصر) فى عصره ، وتمجيد مواقفه السياسية ، وعدّه معادلا موضوعيا للمرحلة التى ظهر/سيظهر فيها بحسب منطق النص فى تمثل « رجعة » لهذا القائد الروحى ـ السياسى ، ومعه « حقيقة » التاريخ الجمعى الشعبى » ، وحقيقة « المجتمع البدوى » الذى كان يتحكم فى البنى وفى علائق الإنتاج العشائرية التقليدية ، وهى التى « وقفت ـ بحسب منظور خطاب النص ـ حاجزا حال دون الخروج من منطقة « الظل » ، وسهل الارتداد فى عهد « خليفة السوء » الذى جاء بعده ـ كما جاء على لسان السارد ـ ثم تيمة « الأب » المتحكمة فى بؤرة النص كرمز للفئات الشعبية التى نزحت من الريف فى اتجاه المدن بحثا عن تحسين أحوالها وتحقيق آمالها ، وهى المنظومة التى تتوجه نحو إثبات جانب من الأطروحة العامة التى تغلف خطاب النص .

١ - ٦

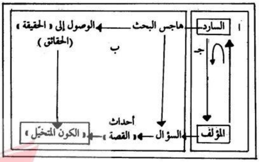
تأسيسا على هذه المراحل والمداخل الأولية ، وما حاولت أن تثيره وتقاربه من أسئلة وقضايا ارتأينا الانطلاق فى التحليل ـ بعد المقدمة ـ من أرضية وصف النص ووصف بنيته التركيبية فى القصة والخطاب وعناصرهما العامة ، ثم نتناول مظاهر العتاقة فى (كتاب التجليات) ، وفيها سنكشف عن طبيعة السارد ، وعن أهم المفاهيم والمصطلحات المستعملة فى ثنايا النص[٢٥] ، وبعدها نعقد فصلاً للاستنتاجات العامة حول « بنية الشكل » .

وصف النص : بنية القصة وبنية الخطاب

١ ـ ١

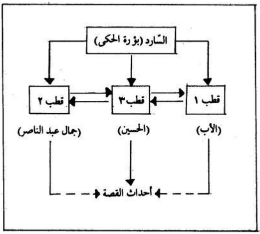
يبدو مما سبقت إثارته بإيجاز فى المداخل الأولية أن (الغيطانى) يسعى إلى تحقيق شكل فنى تجريبى يقوم على أساس تحطيم بنية الشكل التقليدى فى الكتابة الروائية ، وجعلها قابلة لعدة تحولات وتحويلات تباشر الانزياح والخروج عن المواصفات الخطية المتعارف عليها فى هذه الكتابة ، ولا تخضع لمنطق سردى ثابت محكوم بالتوالى والسكونية ، ومن ثم تغدو نية تحقيق بنية جديدة وتحطيم بنية سابقة نزعة غالبة . ولما كان الأمر كذلك فإن أول مظهر بنيوى يتعرض للخلخلة هو المظهر التركيبى لبنية القصة بوصفها متواليات متعاقبة فى التمظهر ، وهى

البنية التى تصبح بؤرتها الحكائية خاضعة لتقلب الهيكلية العامة المستحكمة فى ثنايا النص وانقلابها ، إلى جانب خضوعها لتقلب أوضاع السارد ووجهات نظره وانقلابها . ويكاد (كتاب التجليات) – من هذا المنظور – أن يأتى خاليا من أية ملامح لتوافر عنصرى الصرامة والضبط الذاتى الآلى داخل هذه البنية ، مادامت الهيكلية ذاتها – بأصولها ولواحقها وزوائدها – لا تركن إلى نظام منضبط فى عملية الحكى ، وتخلق نظاما محايثا آخر ؛ وهذا ما يدفع محلل (كتاب التجليات) إلى إعادة تركيب بنية القصة فيه ، ونقلها من وضعها « الفوضوى » المتشعب إلى بنية مفترضة تتعاقب حوافزها وقرائنها وخبراتها ووظائفها وفق غائية الخطاب وإرساليته ، وهى الغائية التى يمكن تشخيص إواليتها على الشكل التالى :



شكل رقم (١)

وهى غائية محايثة لا يمكن إدراك ديناميتها بمعزل عن وضع السارد بين ثلاثة أقطاب يتقاسمون معه بؤرة الحكى فى الاشتغال كوحدات ثنائية ثم ثلاثية أحيانا ، وهى : قطب « الأب » ، وقطب (« جمال عبد الناصر ») وبينهما قطب (« الحسين بن على بن أبى طالب ») ، وهم يتناوبون فى « التجلى » – كتابت سردى – مع مراعاة طبيعة العلاقة التى تتم بين عنصرى كل وحدة ، ومراعاة طبيعة علاقة السارد بالمؤلف وهما يدخلان فى عملية التوليد القصصية :



شكل رقم (٢)

وهكذا تنطلق الوحدة الحكائية الأولى فى هذا التوليد من مشهد استحضارى للسارد بمحضر أبيه وقد تجلى له [٢٦] لأول مرة ، ثم تليها الوحدة الحكائية الثانية بمشهد استحضارى ثان بتجلى (جمال عبد الناصر)[٢٧] ، أما الحسين فلن يقتحم تخوم النص إلا فى وحدة تالية عندما يخبرنا السارد ببحثه عن « الديوان » (ص ٣٣) ودخوله مدينة « يغمرها الضوء الهادىء ، يلفها البحر كما يلف البياض صفار البيض » (ص ٣٤) ، وفى هذه الوحدة الثالثة يعلن السارد عن اسم (الحسين) صراحة [٢٨] بعد أن كان يرمز له ويكنى عنه فقط وبلخص الاستهلال – الذى يتماهى فيه المؤلف مع السارد[٢٩] جملةً هذا التوليد عندما يقرن بين الثلاثة دفعة واحدة

« . . انتبهتُ ، فإذا بنور ساطع يشرق فى ليل نفسى ، نور ليس مثله مثل حتى ظننت أنى عدت إلى مركز الديوان البهى ، ثم رأيت فى بؤرته ثلاثة وعلى مسافة خلفهم ثلاثة ، وفى منتصف المسافة بينهم واحدٌ ؛ أما الثلاثة الأول فيتوسطهم حبيبى وقرة عينى ورفيق تجلياتى وملاذ همومى ومقيل عثراتى ، إمامى الحسين سيد الشهداء ، إلى يمينه أبى وإلى يساره عبد الناصر ؛ أما الثلاثة الواقفون إلى الخلف فملامحهم متغيرة ، تارة أرى إبراهيم ومازنا وخالدا ، وتارة أرى أمى وإخوتى وعيالى ، أو جدى وخالى وبعض أصحابى ، وقلة ممن أحببت أو عادونى أو أشخاصا عرفتهم لمدة طويلة أو لفترة وجيزة أو وقعت عينى عليهم فى لحظة مجهولة عند مرورى بمقهى أو تطلعى إلى شرفة . . . »[٣٠] ، وتتوالى الوحدات الحكائية بعد ذلك إما متتابعة أو متعاقبة أو متناوبة بحسب ما يقتضيه قانون القصدية فى تكرار هذه الوحدة أو تلك ، أو يفرضه قانون الاستحضار داخل هذه الوحدات جميعها عندما يتعلق الأمر بتوظيف قطب من الأقطاب الثلاثة المذكورين – الأب ، والحسين ، وجمال عبد الناصر – أو يمليه قانون الاسترجاع . ويهيمن هذا الأخير – كما يبدو – عندما تشتد وتقوى شحنة التماهى L'identification بين المؤلف والسارد من خلال تنشيط مخزون الذاكرة المتعلق بالمكوّن السير الذاتى [٣١] واستغلاله ، ويتم هذا كله وفق منطق آخر تفرضه مقومات « صنعة الشكل » فى (كتاب التجليات) التى تتخذ صفة توليف بين عدة نصوص تبدو ظاهريا منفصلة بعضها عن بعض – من حيث احتلالها فضائية النص[٣٢] – ولكنها تعين فى العمق على التضمين والإتلاف والتكسير ، وتغذى دلالة الوحدات والمقاطع والأجزاء ، كما تغذى الدلالة العامة للقصة بأكملها .

١ – ٢

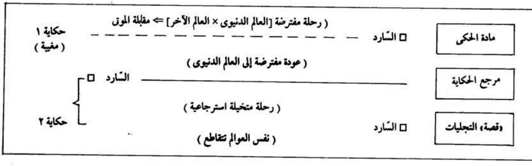
ولما كان هذا التماهى بين السارد والمؤلف يتحكم فى بؤرة الحكى ، كما يتحكم فى تنظيم « حركة المرور » بين القوانين الثلاثة السابقة – القصدية والاستحضار والاسترجاع – ويشكل فوق ذلك أحد مقومات بنية القصة والخطاب ، فإنه بالإمكان الانطلاق من الاستهلال – الافتتاحية (ص ٥/٨) لتبينَ سيرورة تنامى الحدث الرئيسى (الأحداث الرئيسية) وتحديدهِ (تحديدها) ، وفيه – الاستهلال – يبدو السارد وقد احتل إحداثيات الزمان والمكان ، لتسيير دفة الحكى بتقمصا شخصيةَ بطل محورى يروى ، ويخبر بعودته من رحلة مجهولة ، وقراره أن يدون ما عاشه وما رآه وسمعه ، وينتقل فى الشق الثانى من (كتاب التجليات) ليؤكد هذه المحورية التى

ستستبد بكل عناصر الحكاية التي تقوم أساسا على الاسترجاع ، ويُبَاشِرُ هذا بمعزل عما كان قد أحس به من تردد ومخافة من « قلة التحقيق » و « عدم القدرة على التدقيق » ، و« إقباله على تمزيق كل ما دون » (ص٦) ، وهذا يعني أننا إزاء صيغة حكائية ذات ملمحين : استرجاع مرتجل لما كان السارد قد اختزله في لحظة سابقة ، وإعادة « تدوين » لما كان قد أتلف . وفي كلتا الحالتين نكون بصدد حكاية ثانية ـ بعد حكاية أولى أصلا ظلت طي الكتمان لدى السارد إلى حين ـ تتحقق في زمن لاحق لزمن الرحلة التي هي أيضا مادة (كتاب التجليات) ، وهي الحكاية التي تسير في أثر الأولى المغيبة ، وتتعقب خطاها ، وتوهم ـ قصديا دائما ـ أنها ترمم ما ضاع من دقائق وجزئيات ، ولعل هذا الجانب هو الذي يبرر سبب اتخاذ (كتاب التجليات) بنيته التركيبية للنصوص التي هو عليها . ويمكن تشخيص ذلك وفق الرسم رقم ٣ :

ومن شأن هذا التقاطع (التلاقح) بين لحظتي الرحلتين ، واستعادة السارد للحكاية الأولى المغيبة أن يضعنا في صلب المسألة السردية بجميع مظاهرها في علاقتها التكوينية بصنعة الكتابة الروائية وصنعة الشكل لدى (الغيطاني) ؛ ذلك أننا نجد أنفسنا إزاء إيهام ينطوي عليه السارد بوجود حكاية لسفر من « زمن دنيوي هو زمن سوء وانقلاب أحوال » (ص ٨٣) إلى « عالم آخر » ، وإزاء حكاية تروى ـ في زمن « الرواية » الحاضر ـ لها دوافعها وقرائنها ، ولكنها تأتي مسندة إلى زمن مضى ـ سرديا ونحويا ـ يذكّر بزمن الحكاية الأولى المغيبة ، ويتخذ صفة تجانس معه ، كما يتخذ صبغة ديمومة أزلية تلغي الحدود والمسافات بين الماضي والحاضر ، وتصبو نحو « زمن مطلق » ؛ وهذا ما يجعل زمن (كتاب التجليات) يتحول من زمن « روائي » حدثي موقوت مع الوحدات الحكائية ، إلى زمن رمزي صوفي مغلق على ذات السارد ومفتوح على التداعي[٣٣] . ويتم هذا التحول من خلال عملية سردية توليدية لوحدات حكائية أخرى تستنبتها الحكاية الثانية ـ « قصة » التجليات حسب الرسم رقم (٣) ـ بالاعتماد على تخيل مركزي آخر يضاف إلى تخيل هذه القصة البارز والأساسي ، واللجوء إلى « فعل » التجلي في شكل لازمة سردية تتكرر بدون توقف ، وتصير بمثابة مكون قار ، بقدر ما يدفع بعجلة تنامي الحدث إلى الأمام ، بقدر ما يذكر بنقطة البداية والانطلاق كل مرة وفي كل نص من النصوص المؤلفة المتراكبة . وهكذا فإن الوحدة الحكائية الأولى ـ مثلا ـ التي يدشن بها السارد في الاستهلال سيرورة القصة بقوله : « فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبرا » (ص ٥) لن تجد رديفتها ـ بحسب منطق السرد ـ إلا في مقطع لاحق عندما يقول السارد هذه المرة : « قلت ، صباح اليوم التالي لعودتي من سفري سعيت إلى زيارة أبي الزيارة الأولى . . »[٣٤] ، بعد أن يكون التجلي قد حطم منطق تنامي الحدث الرئيسي واستحوذ عليه في مقاطع تقع بينهما[٣٥] . ومن حقنا ـ كمتقبلين ـ أن نتساءل : عن أي « سفر » يتحدث السارد ، وأية عودة يقصد ؟ مادام الرحيل ذاته يظل مجازيا ؟[٣٦] .

٣ ـ

ويبدو من خلال هذا التقطع والانقطاع بين الوحدات الحكائية الأصلية وتوابعها الفرعية أن بؤرة الحكي لدى السارد رهينة هذا التجلي الذي يصير بمثابة زر لإضاءة التمفصل المزدوج للعالم الدنيوي والعالم الآخر ، كما يتخذ مطية للتحرك في جميع الاتجاهات دونما رقابة قد تحد من كثافة التجلي وانثياله سوى غائية القصة في الوصول إلى « الحقيقة » (الحقائق) ، وسر الوجود و « الكينونة »[٣٧] ، ومن ثم أصبح السارد يمتلك حرية التصرف في الحدث وتمويهه ، وحرية التنقل عبر الزمان والمكان والفضاءات الغريبة المشربة بالعجائبي والخرافي والأسطوري ، وحرية الاسترجاع عبر الذاكرة الإرادية عندما يتعلق الأمر بالمكون السير ذاتي الخاص بالسارد والمؤلف على السواء ، ثم حرية الارتداد إلى البؤرة الحكائية نفسها مادامت لازمة التجلي تعين على ذلك ، إلى حد أن كل نص من النصوص المؤلفة يكاد يستقل بمتوالياته الخاصة ، ويتفرد بكونه الذاتي . وهذه المظاهر كلها تمثل في جوهرها أساس التعاليم الفنية التي صرح بها المؤلف في المقطع الأول من الاستهلال ، أي : الرؤية ـ بمعنى النظر والمشاهدة ـ والتفصيل واستدراج الرمز والتلويح والاستعانة بالكناية والاستعارة والتشبيه ، وغير ذلك من الخصائص اللغوية والبلاغية والأسلوبية التي يمكن معاينتها حين مباشرة تحليل المظهر اللغوي للخطاب الأدبي في (كتاب التجليات) ، ويمثل هذا بدوره تماهيا آخر بين القدرة والإنجاز ، وبين « الكتابة » كاختيار ونبرة « أخلاقية » لدى المؤلف ، يضاف إلى التماهي الحاصل بينه وبين السارد على مستوى دافعية القصة وأحداثها ، وعلى مستوى غائية « القصة » وإرسالياتها الدلالية[٣٨] . لكن هذا لا يمنع من وجود نسق ضمني لصيق هو نظام القصة ـ النواة التي نحس بها وقد شرعت في التبنين تدريجيا منذ المقاطع الأولى التي توحي بوجود هذه النواة الجنينية ومحافظتها على نوع من التسلسل فيما يتعلق بالدوافع والقرائن التي ترتبط بهاجس البحث والسؤال للوصول



شكل رقم (٣)

إلى الحقيقة[٣٩] ؛ وهى قصة العودة المفترضة من السفر والدخول فى كون التجليات المشبع بالتأمل والتصوف والحلول والتفلسف ، خاصة وأن متوالية هذه القصة ـ « الصغيرة »[٤٠] تفتح منفذا لتلاقح المستويات الثلاثة للتجلى : تجلى الأب وتجلى الحسين وتجلى جمال عبد الناصر ، وهى التجليات التى تتبع تناميا تصاعديا قد يستقل كل واحد منها بنفسه ويتتابع بمفرده تارة ، ولكنها غالبا ما تتقاطع وتتشابك لتلتحم ، وتصير موحدة ـ مشتركة باستخدام مبدأ الحلول الصوفى الذى يتوحد فيه هؤلاء الأقطاب[٤١] ، أو قد يتوحد فيه السارد مع قطب منهم ، أو يتبادل وظيفته مع دليله (الحسين) ليصير هو الدليل[٤٢] ، ولا يمكن تصور هذه الخصائص إلا بالدخول فى عملية كشف عن القانون المنظم الذى يتحكم فى هذا النسق الجديد الذى يخلقه (كتاب التجليات) ، والذى يقبض بزمام المكوِّن السردى فيه ، وذلك انطلاقا من ورود فعل التجلى ذاته ، ولن يستوى هذا الملمح الإجرائى إلا على أساس تجميع كل دوافع الوحدات الحكائية وقرائنها ومخبراتها التى تتعلق بكل تجل من التجليات ، وعلى أساس اعتماد مقاييس تقريبية فى الوصف . ولن نجد ـ كمرحلة أولى ـ أفضل من اعتماد مقاييس شبه إحصائية[٤٣] .

ويتضح أن تجلى الأب يستهلك من كون (كتاب التجليات) نسبة قوية إذا قورن بتجلى الحسين وتجلى جمال عبد الناصر . فهو يستغرق كمية كبيرة من الوحدات والقرائن والمخبرات[٤٤] ، ويتحكم بدوره فى توليد قصة محايثة أخرى تأتى ـ من حيث تراتبية الحكى ـ فى المرتبة الثانية بعد قصة العودة المفترضة واستهلال الحكاية المتخيلة الثانية ؛ ومن ثم يمكن عَدّ قصة تجلى الأب أحد التفريعات الأساسية لمنطق قصة (كتاب التجليات) وغائيته ، بخاصة وأن بداية هذا التجلى تأتى فى ركاب الاستهلال المركزى ، وبها ينفتح قسم (التجليات الأولى)[٤٥] ، كما أن غائية القصة ذاتها تكشف عن حمولة دلالية أخرى تغلف منطق الخطاب ، هى بحث السارد عن تماهٍ سيرى آخر من حيث تغذية هاجس البحث والسؤال ، واعتبار « طريق الأب » وسيلة للوصول إلى « الحقيقة » ، ثم تشغيل المكون السيرذاتى لتحقيق هذا التماهى[٤٦] .

وتتخذ قصة تجلى الأب المتفرعة عن قصة العودة المفترضة شكل قصة مقلوبة تبدأ من لحظة موته[٤٧] ، مع اقترانها بلحظة من لحظات سلوكه اليومى قبله[٤٨] ، ثم تعود إلى لحظة الميلاد ، وتتعقب حياته بالتدريج وإن كان ذلك يتم بشكل متقطع discontinu[٤٩] .

ويقترن هذا الميلاد بتجل آخر يستضمر فى ثناياه أبعاد المكون السير ذاتى ، ومنها بُعْدُ علاقة السارد بالقرية التى كانت ـ ستكون مرتعا لبعض حياتهما ـ السارد والأب ـ عندما كانا طفلين[٥٠] ، ويلى ذلك ملاحقة حياة الأب وهو طفل يحبو[٥١] ، ثم وهو ابن عامين[٥٢] ، ثم وهو صبى يعيش طفولته الرهيبة[٥٣] ، ويصبح يتيما[٥٤] وحزينا[٥٥] ، ويلخص هذه المتوالية الأولى ضجر الأب وتذمره وعدم شعوره بالاستقرار : « . . حدثتنى الليالى عن بداية هجاج أبى ، وهيامه على وجهه . . . عن هربه من عمه الذى سكن البيت وراح يبحث عنه ليقتله ، وتئول إليه قطعة الأرض والنخلات . . . كلمتنى السكونات المسائية ، وأفصح لى الصمت الغروبى عن خوفه ، عن حذره ، عن افتقاده السقف والفراش اللين ، والباب المغلق ، ورائحة الطعام فى القدر الفخارى فوق الكانون ، ورائحة الأرغفة لحظة خروجها من الفرن »[٥٦] . وتنقلنا هذه المخبرات إلى المتوالية الثانية من حياة الأب وهى قدومه إلى القاهرة وبحثه عن العمل[٥٧] ، وقبلها كان السارد قد طعّم وحدات المتوالية الأولى بإقامة أبيه وهو صبى عند أهل أمه[٥٨] ، واشتغاله سقاء[٥٩] ، وعاملا فى ماكينة الطحين ، وقطف البلح ، وغيرها من الأعمال الزراعية المضنية الشاقة[٦٠] ، وذلك بهدف الإبانة عن مظاهر الاستغلال الطبقى فى المجتمع المصرى الريفى . ويدخل ضمن هذا التوجه استغلال شخصية الأب ـ من قبل السارد ـ لتضمين خطابات أخرى ـ إلى جانب خطاب المؤلف المتنوع ـ حول علائق الإنتاج الإقطاعية ، وحول عصامية هذا الأب ـ كفلاح ابن فلاح صعيدى يرمز إلى الطبقة الكادحة التى « ظهر » من أجلها (جمال عبد الناصر) . واستوت « الناصرية » ، وفق بعض ملامح « أطروحة » (أطروحات) كتاب التجليات الخفية ـ فى ظل النظام القبلى ـ العشائرى الذى ذهب ضحيته الأب لاستيلاء عمه على أرض أبيها ـ جد السارد ـ فاضطر أبو السارد إلى الهجرة[٦١] ، وبها تبدأ المتوالية الثانية من هذه القصة المتفرعة عن قصة العودة المفترضة ـ النواة . وفى المتوالية الثانية يتبدى الأب وقد ضاق بالدنيا[٦٢] ، وقرر الرحيل بعد أن استغرقه التفكير فى ذلك ، « عامين يعد نفسه للخروج بعد أن صار عيشه صعبا » (ص : ١٦٨) ، وهو يحلم بتحقيق آماله فى الدراسة بالأزهر وتعلم القراءة والكتابة[٦٣] ، فيركب القطار[٦٤] ، وبهذا تنغلق الدائرة الأولى فى هذه المتوالية لتنفتح فى القسم الثالث من (كتاب التجليات) ـ المواقف ـ مقترنة باستدراج « الفانطازى » منذ (موقف التأهب)[٦٥] . وكما انفتحت الدائرة الأولى فى قصة تجلى الأب باستذكار موته ، تأتى هذه المتوالية فى دائرتها الثانية مشفوعة بمونولوج داخلى يعيد إلى الأذهان نفس المناخ الحميمى المأساوى الذى يؤطركون (كتاب التجليات) ، ويستهل باستذكار لملامح من شخصية الأب وسلوكه اليومى قبل موته أيضا : « . . . أقصيت التساؤلات التى محورها ذاتى ، وتملكنى شوق إلى السعى فى أثر أبى ، أبى الذى رحل عنى بالموت ، وصار قدرى أن أقضى نصيبى الباقى لى فى الدنيا بدون طلعاته ، بدون أن أصغى إلى نوبات سعاله الليلية فى الأيام الشتوية ، أو قدميه عند صعوده السريع والذى أبطأ مع تقدم عمره ، ودبيب الوهن اليه . . »[٦٦] . ومرة أخرى يعود السارد بعد هذا إلى النبش فى بعض جزئيات حياة أبيه بالريف وخباياها كما سبق إلى ذلك فى المتوالية الأولى ـ خاصة عندما كان سقاء[٦٧] ـ لكنه هذه المرة لا يتجاوز التلميح[٦٨] ، ثم ينتقل دون سابق إنذار إلى فترة لاحقة من عمره[٦٩] ـ عمر الأب ـ ممتزجة بحياته هو ـ أى السارد[٧٠] ـ وغالبا ما يأتى هذا التلميح مرتبطا بالمكون السيرذاتى الذى يتحدث فيه السارد عن طفولته ويتذكر بعض لحظاتها المتقطعة[٧١] : عطلته الأسبوعية (يوم الجمعة) (ص ١٩٨) وذهابه للصلاة ورجوعه محملا بالفول واللبن ، ومرافقته الأولاد لزيارة الضريح (ص ٢٠٠) وعند الحاج (عبده بدير) مدير الفندق (ص ٢٠١) ، ويتكلل هذا كله بانتصار المكون السيرذاتى للسارد وغلبته على سيرة الأب الذاتية[٧٢] ؛ غير أن السارد يستغل الفرصة مرة ثانية للارتداد إلى لحظات أخرى من حياة الأب خاصة زيارته لابنه وزوجته ، والدعوة لهما ولحفيده أن « يهبهم الصحة والعافية ويحوش عنهم أولاد الحرام »[٧٣] ، وتحتوى هذه المتوالية ـ إلى جانب المقاطع ـ المخبرات ـ عناصر أخرى يتم من خلالها الارتداد إلى بعض مما سبق من عناصر حكائية مروية داخل قصة

تجلى الأب ، وذلك بهدف التدقيق ، وتسليط الضوء على ما ظل « غامضا » وغير مكتمل ، أو جاء موجزا ومختصرا ، وهكذا يستعاد على التوالى :

- ص (٢٠٠) : ذهاب الأب إلى عمله وإلى المصلى والحديقة عندما يدركه التعب ، وعبوره الشارع فى فصل الشتاء دون جلباب ، وإقباله على شراء الأرغفة الساخنة والفول

- ص (٢٢١) : دخوله إلى المقهى ، ولحظة ذهابه إلى القاهرة لأول مرة .

- ص (٢٢٣) و ص (٢٢٤) : وصوله إلى القاهرة وما جرى بينه وبين سائق العربة[٧٥] .

- ص (٢٢٥) : توديع صاحب العربة وسؤاله عن عنوانه ثم اتجاهه إلى الميدان الرئيسى .

- ص (٢٢٦) : سؤاله لشاب صعيدى مع الماخوت .

- (٢٢٧) : الدخول إلى مطعم شعبى .

- (٢٢٨) : محاولة الماخوت الإيقاع به .

- (٢٢٩) : عمله فراشا وبحثه عن مقام الحسين .

- (٢٣٠) و(٢٣٢) : إقبال الأب على مزاولة مهن عدة انطلاقا من بعض الإحالات على « المناخ » الشعبى الذى تحيل عليه الحياة فى القاهرة من خلال هذا المقطع .

- (٢٣٥) : وقوعه ضحية ابتزار من لدن أحد أقربائه الذى وعده بمساعدته على الدخول إلى الأزهر .

- (٢٣٦) : حنينه إلى البلدة .

- (٢٣٧)/(٢٣٨) : بحثه عن مأوى وعمله سائقاً لعربة .

- ص (٢٣٩) : عمله كناسا باسطبل

- ص (٢٤٤) : توقف تجلى الأب بمفرده ليندمج مع تجلى عبد الناصر[٧٦] .

وقبل أن تنغلق هذه القصة بصورة مادية محسوسة فى نهاية (كتاب التجليات) ، يرتد السارد للمرة الأخيرة إلى قصة تجلى الأب ليطعّمها بموضوعة زواجه من أمه ، واستشارته الشيخ عبد اللطيف فى ذلك[٧٧] .

١ ـ ٤

تحتل قصة تجلى جمال عبد الناصر ـ من حيث وظيفتها المرجعية على « الواقعى » بالنسبة لكتاب التجليات ـ المرتبة الثانية بعد قصة تجلى الأب ، ولذلك فهى تقتحم فضاء النص مباشرة بعد أول وحدة حكائية فى هذه القصة التى هيمنت إلى الآن فى أغلب مقاطعه التى سبقت الإشارة إليها ، وتفتتح قصة تجلى جمال عبد الناصر بدورها بوحدة حكائية تحيل على حقبة متأخرة من حياة هذا « الزعيم » ، إن لم تكن « مختلقة » من قبل المؤلف ، ويغذيها بدورها بشحنات من المكون السير ذاتى ، فيجعلها فى بداية الثمانينيات[٧٨] ، وذلك من خلال استيحاء مشهد احتفالى ـ استعراضى يذكر بخروج القادة والزعماء السياسيين فى الأعياد والمناسبات الوطنية للاتصال بالجماهير « الشعبية » ؛ فيستغل السارد الفرصة لتقديم صورة موحية عن « الرئيس » من وجهة نظر الشعور والحس الشعبيين ، وعكسِ ما يرافق هذه الصورة ـ العلامة من ميثولوجية معيشة فى عد (جمال عبد الناصر) بطلا شعبيا يذكر بأبطال الملاحم والسير و« بالمهدى المنتظر » أساسا : « . . . رأيت ما أحدثه خروج عبد الناصر فى ذلك الزمن الغريب ، الناس يتحدثون عن ظهوره . . . جاء ملبيا نداء الذين لا حول لهم ولا سند » ص (١٦٦) . غير أن هذا الاستحضار الموجه نحو صياغة قسمات من الخطاب الأطروحى فى (كتاب التجليات) سرعان ما تختلط أوراقه التوظيفية ، فيغدو (جمال عبد الناصر) قاسما مشتركا فى التجلى بين استثمار ما هو « واقعى » حقيقى[٧٩] وما هو « متخيل » يقوم على التجلى والكشف[٨٠] ، وما هو « محتمل »[٨١] ؛ إذ تتداخل ثلاثتها لاختلاق هذا التجلى وحبكه وتذويبه فى سِنخ القصة لتحقيق البعد الأطروحى عامة ، وفى هذا ما يستدعى إثارة بنية الخطاب من وجهة نظر طبيعة تكونه اللسانية والدلالية والتداولية ، وانفتاحها على أرباض المتح من القص الشعبى العتيق والحديث على السواء فى التضمين والتكسير والإتلاف ، وعلائق هذه البنية بهذه المستويات ومستويات الواقعى والمتخيل والمحتمل قبلها فى تنشيط نبرة القول الأدبى والكون المتخيل ، خاصة وأن هذه القصة كسابقتها ـ قصة تجلى الأب ـ تتخذ بدورها شكل قصة مقلوبة انطلاقا من طبيعة تعامل السارد فيها مع الزمن المرجعى ، وهو يمتح من سيرة المؤلف ـ الكاتب ويتماهى مع السارد[٨٢] ، ويعود بنا إلى التساؤل المركزى حول طبيعة تشكل (كتاب التجليات) من بؤر سيرية مشتركة بين الأقطاب الثلاثة ـ الأب وجمال عبد الناصر والحسين ـ وهذه وظيفة تحيلنا على « واقع » الكتابة الروائية كقطائع واستمرارات فى المتن الروائى العربى عامة ، كما تحيل على « واقعية » الرواية ، وعلى سمات القلب البنيوى فى الصيغ السردية ، وسمات أوضاع السارد وتعامله مع مادة الحكى ومرجع الحكاية ، بخلاف ما نجده فى قصة تجلى الأب التى ـ برغم تكسير خطية المكون السردى فيها ـ تتبع تناميا عموديا إلى حد ما ، مع شىء من التعديل والضبط وإعادة التماسك الإيقاعى بعد تجميع الوحدات الحكائية ولحمها ، وتقوم فوق ذلك على أساس ميثاق تواصلى فى القراءة[٨٣] ، من حيث التصرف فى الحكى وتطويع نمط « الرواية » ـ بمعناها التداولى ـ الإخبارى ـ وتكسير نظام الزمن المسترجع قصديا مع الاحتفاظ للحكاية النواة وقصصها المتفرعة عنها بأزمنتها السردية نحويا وتركيبيا ومورفولوجيا .

ويتكرر تجلى (جمال عبد الناصر) بعد ذلك ثانية[٨٤] ، ليعكس بالفعل وظيفة المحتمل فى انعكاس « الواقعى » (المتخيل هذه المرة وليس « الحقيقى ») و « السياسى » . ومن خلال هذا البعد يُتَبَيَّنُ ملمح القصدية فى اختيار شخصية « الرئيس » كرمز قومى يتسنى تضمين خطاب إيديولوجى تجاه « واقع الأمر » فى مصر إثر معاهدة « معسكر داود » والصلح مع إسرائيل ، وإقامة معاهدات أخرى ، وإقامة العلاقات الدبلوماسية . ويؤكد هذا مبدأ استحضار هذه الشخصية حكائيا وجعلها شخصية « متحركة » بالفعل فى ثنايا الكون المتخيل للنص (ص ١٣/ص ١٤) فى شكل مُحَاوِرٍ للسارد حول

« الوضع » ، ومن خلاله يبدو (جمال عبد الناصر) وقد أصابته الدهشة لما يرى ، ويطلب من السارد أن يشرح له ما وقع . أما فى الوحدة الحكائية الثانية فيبدو وقد أخذ بزمام الأمر ـ كما اعتاد بوصفه قائداً وطنياً ـ من الاحتلال . وفى الوحدة الحكائية الثالثة يئول إلى الحزن والحسرة والأسى (ص ٢٣) ، وهى وحدات يمكن إرجاعها إلى بؤرة صنعية واحدة ، هى : تقليب تيمة التجلى على أوجهها ، ومحاولة تغذيتها بشتى المواقف الممكنة قبل أن ينتصب (جمال عبد الناصر) متكاملا كقطب رئيسى فى (كتاب التجليات) وكمعادل موضوعى لشخصية (الحسين) إذا نحن افترضنا وجود « أطروحة مركزية تتضمن ـ إلى جانب « الكشف » عن مذهب « الناصرية »[٨٥] ـ مبدأ التعليم أو « التلقين » L'apprentissage [٨٦] فى ثنايا الخطاب الإيديولوجى للسارد والمؤلف معا حول « عصر » ما بعد (جمال عبد الناصر) والناصرية . أما الوحدة الحكائية الرابعة من قصة تجلى (جمال عبد الناصر) فلن تقتحم فضاء النص إلا فى حدود الربع الأخير من (كتاب التجليات) ، فتنضاف إلى المتوالية الأولى التى سبق ذكرها متوالية ثانية يبدو فيها «الرئيس» مطلوبا من قبل أعدائه[٨٧] ، ويقصد أب السارد ليؤ ويه[٨٨] عندما كان عاملا بالفرن ، ثم يستعيد السارد بعد ذلك تيمات وحدات المتوالية الأولى نفسها حول وجود « إسرائيل » بأرض مصر[٨٩] ، وغيرها من الأحداث التى جاءت بعد زيارة (السادات) للقدس . أما المتوالية الثالثة فلا يمكن تصور احتماليتها إلا بالعودة القهقرى إلى كون (كتاب التجليات) واسترجاع ميكانيزماتها الحكائية السابقة ، ومن خلالها يبدو (جمال عبد الناصر) وقد تم اعتقاله[٩٠] ويستنطق[٩١] . ويعود السارد مرة ثانية إلى مشهد الاعتقال (ص ١٣٨) ليتخذ الاستنطاق صورة محاكمة « للرئيس » حول هويته « الوطنية » : « أنت متهم بمعاداة أصحاب النهى والأمر . . فى العالم . أنت بنيت السد . عاديت الأسياد فى البيت الأبيض ، والبنتاجون والسينيت . انحزت إلى الفقير وعاديت الغنى . . »[٩٢] . وما دامت قصة تجلى (عبد الناصر) تتخذ هذا النسق المركب والمتشابك ، فإن السارد ـ انطلاقاً من منطق السرد المحايث للنص ـ يلغى من حسابه مرجع الحكاية ويغلّب مادة الحكى ، ومن ثم تتخذ القصة المتخيلة صورة اختلاق « روائى » آخر يقرن فيه بين بؤرة تقليب استحضار شخصية (جمال عبد الناصر) ، وتوليد قصة متخيلة أخرى يقترب فيها من عناصر الحكى الشعبى العتيق ؛ فيجعل « الرئيس » وظهوره أشبه ما يكونان بحكاية شعبية خرافية تحيل على أنماط الأبطال الشعبيين وسيرهم وملاحمهم فى الذاكرة « الاجتماعية » للمتقبل ـ القارىء ، وذلك عندما يتبدى فضاء هذه القصة المتخيلة[٩٣] وكأنه مناخ موقعة من المواقع الحربية التقليدية ، والتى يبدو فيها (جمال عبد الناصر) وقد أقبل لمنازلة الأعداء منذ تباشير الصباح الأولى[٩٤] ، فيصف عساكره ويتفقدهم ويعين قواده ورؤساء جيشه قبل بداية المعركة[٩٥] فى انتظار أن يحمل عليه أعداؤه[٩٦] . ومن شأن هذه المظاهر الأسلوبية ـ المورفولوجية فى محاورة أشكال السرد القصصى والتاريخى العتيق عند العرب قديماً وحديثاً أن تطرح مسألة تعامل المؤلف ـ من حيث صنعة الكتابة والشكل معا ـ مع التراث العربى الإسلامى على أساس أن (كتاب التجليات) شكل أدبى يعارض فنياً نماذج من هذه الأشكال ومن التراث ، ويستضمر فى شبكة التقاء خطاباته المحايثة وتقاطعها مفاهيم إشكالية لقراءة هذا التراث . ولعل مجرد الإقبال على توليف بين سيرة (الحسين) وثورة التوابين[٩٧] وبين سيرة (جمال عبد الناصر) وظهوره كاف للبرهنة على ورود مثل هذا التوجه ، إن على مستوى رؤية العالم التى يعرضها المتن ، أو على مستوى التوظيف الحكائى لصياغة أطروحة الكتاب وصياغة عنصر « الإدلوجم »[٩٨] فيها L'ideologeme ، وهو العنصر الذى يبدو أنه يستمد تماسكه الداخلى من خلال قصدية التقاء القصص المتفرعة والتحامها وتقاطع شخصياتها المستحضرة ، ويتحول من ثم إلى إدلوجم للكتابة السردية والروائية ذاتها ، وتكون ـ تبعاً لذلك ـ المتوالية الثالثة من سيرة (جمال عبد الناصر) ـ من خلال قصة تجليه ـ متوالية مستقلة بذاتها لأنها لا تنتظم ضمن بؤرة الحكى البنيوى فى (كتاب التجليات) ، وإنما تندمج ضمن نسق الأطروحة والرد واستدراج هذه السيرة لمحاكاة الهاجيوغرافيا[٩٩] التى تحقق هدفية « التعليمية » ، مادامت الرواية قبل أن تكون قصة هى « تركيب (أو بناء) وتعليم ومعرفة . . وتطالب بحق « الكشف عن كل شىء » ، وحرية التعبير التام للكاتب ، وتحتفظ بطابعها التواصلى والتعليمى »[١٠٠] .

١ ـ ٥

أما قصة تجلى الحسين ـ وهى القصة الثالثة المتفرعة عن حكاية العودة ـ النواة ـ فإنها أشد البنيات الحكائية تشابكاً وتركيبية ؛ لأنها لا تقف عند حدود الاستحضار والاسترجاع والقصدية وتداعى الخطاب فى (كتاب التجليات) ، وإنما تلتحم بمورفولوجية الحكائية ذاتها فى تكون القصة والكتاب معا ؛ وذلك لأن هذه الشخصية بحمولاتها « الثقافية » و « المعرفية » تتبدى بمثابة بوصلة توجه الحكى وتتحكم فى ضبط التوازن بين المؤلف وسارده قبل أن يستقل ويصبح سارد « القصة » المتخيَّلة . ومنذ الاستهلال يتموضع (الحسين) دليلا ومرشداً لهذا السارد[١٠١] ويتخذ صفة وسيط بين هذا المؤلف وهذا السارد وبين السارد والعالم ، وبذلك يستقل بقانونه البنيوى المنظم للحكى ، كما يستقل بشفرة تأطير الخطاب وهو يتحول من نبرة إلى أخرى إلى جانب الخطاب القائم فى ثنايا النص ؛ ومنها نبرة الخطاب « الصوفى » ـ الدينى التى تجسد منطق غائية القصة[١٠٢] ، إذا اعتبرنا السارد بطلا « إشكاليا »[١٠٣] يتقصى « الأصالة » ، ويهتدى إلى التجلى ويتخذه وسيلة للتأمل والوصول إلى « حقائق » حول الإنسان والعصر والتاريخ والزمان[١٠٤] ومن ثم يطمح إلى المكاشفة (ص ٢٢) ، وقد استبدت به « الحيرة » فيقصد الديوان :

« ـ قالت : ماذا يحيرك ؟
قلت : تبدل الأحوال . .
قالت : وماذا ؟
قلت : ما يبلى . . وما يزول . .
قالت : وماذا ؟
قلت : ما من يقين باق . .
قالت : ثم ماذا ؟
قلت : عكوفى على الأمانى ، وانقضاء الأوقات قبل تحققها . .
قالت : ثم ماذا . . ثم ماذا ؟.

قلت : التحول والتغير والتبدل ، تحيرنى الأشياء فى تفرقها وتجمعها ، فى اختلافها واتفاقها ، الطاعة والعصيان ، الربح

والخسران ، العبد والحر ، الحياة والموت ، الوصول والفوت ، النهار والليل ، الاعتدال والميل ، والبر والبحر ، الشفع ، الوتر ، الصحة ، المرض ، البداية ، النهاية ، الفرح ، الحزن ، الروح والشبح ، الأرض والسماء ، التركيب والتحليل ، الكثير والقليل ، الغذاء والأصيل ، البياض والسواد ، الرقاد والسهاد ، الظاهر والباطن ، المتحرك والساكن ، اليابس واللين . .

توقفت ، كفكفت ، بعد صمت قالت رئيسة الديوان :

لأنك حاولت ، لأنك جاهدت ، فسيتجلى لك بعض من بعض ، وليس كل فى كل ، لأنك محدود بوجود مقدر ، ولن يتسع ، ستتجلى لك لمع ، وإشارات ، سيصحبك من حين إلى حين سيد شباب أهل الجنة ، اصبر الصبر الجميل ، فلو مددت الكلام وحاولت السعى وراء الحقائق لكلت يمينك وحفى القلم ، وضاقت القراطيس والألواح . . »[١٠٥] .

ولتأكيد مبدأ هذا التجلى ذى البعد الصوفى تقترن قصة تجلى الحسين بالإتيان بكرامات تؤطره ، وتساعد السارد على الكشف والاكتشاف والغوص فى المجهول ، ولذلك تمنحه تأشيرة الدخول إلى عالم عجائبى التضاريس والمناخات[١٠٦] فى رقعة « وطئتها أقدام » لم يرها[١٠٧] ، ويقابل شخصاً يمشى على وجه الماء[١٠٨] ، ويخيل إليه أنه محمول[١٠٩] ، وعندما تمسه رئيسة الديوان يتحول[١١٠] . وقبلها كانت المدينة التى تجلت له « يلفها البحر » (ص ٣٤) ، وهذا العجائبى هو الذى يخلع على السارد صفة مخلوق غير آدمى ، وقريب من النورانية والملائكية فى اختراق الحجب والسماوات ، وبإمكانه أن يقابل الموتى متى شاء وفى واضحة النهار ، ويحتويه صريح كربلاء[١١١] ، فيسلم إليه ذاته[١١٢] ــ كناية عن التوحد الصوفى الذى لا يرقى إليه إلا العباد والزهاد والمتنسكون ــ ويذكره بأن الموجودات تتكلم فى الأسفار والتجليات[١١٣] ، ومنه كلام بقعة الأرض[١١٤] ، وحديث النخلة[١١٥] وإخبار النجم القصى[١١٦] ، وغيرها من الموجودات الأخرى من رياح ونيازك وشهب وأنهار وذرة ، وهى تنادى وتصرخ وتصيح وتستغيث و « تبدى استعداداً للبوح ، للنطق »[١١٧] ، بل إن بعض الشخصيات المستحضرة الأخرى لها كرامات ، ومن ذلك شخصية الجد ــ ضمن قصة تجلى الأب ــ التى يحيط بها غموض فى المولد والنشأة والرحيل والموت وكانت « له كرامات وإشارات منذ ولادته »[١١٨] . وكما أن السارد يبحر فى عالم سحرى غريب متوحدا بدليله ، ويمتلك القدرة على التنقل واختزال المسافات منذ المقاطع الأولى ، فإنه لحظة مرافقة الدليل يبدو كمن يولد لأول مرة ، وبذلك يشهد التكوين الأزلى وبداية تكون عوالم جديدة وموجوداتها وهى تتفتق وتتشرنق ويرى حتى « لحظة إخصاب بويضة داخل رحم امرأة » ، ويرى « النطفة ثم العلقة ثم الجنين فى أطوار »[١١٩] ؛ ومن هنا تلتحم بؤرة الحكى الأولى مع قصة تجلى الحسين لتتخذ بعدا ميثولوجيا يمتح فيه (كتاب التجليات) من خصائص الملاحم والخرافة والأساطير الأولى ــ خاصة فى سماتها الدينية التى قد نجد بعض مظاهرها فى الكتب السماوية التى تتناول بدء الخليقة وظهور الرسل والأنبياء ــ ويعينه ذلك على استقطاب عالم المتصوفة المتفرد بغرابته منذ بداية الحكى والاستحضار ، وهو العالم المثقل بالإشارات والرموز كالبحر الذى يأتى مثلاً بعد الاستهلال ليعكس تيمة السفر والرحلة ، ويشحنها بدلالة البحث والاستكشاف والوصول إلى الحقائق[١٢٠] ، قبل الوصول إلى الديوان ، ثم الرحلة إلى العالم الآخر قبل أن يثوب إلى العالم الأرضى وقد بعث الموتى ، ويتم هذا على أساس ميثاق معقود هو عد السارد دوما فى مرتبة أدنى من الدليل ، ولذلك فهو مقيد دائماً بالطلب منه[١٢١] . ويظل الحسين هو الدليل ويطلعه على الغيب والأسرار[١٢٢] ، لكنه قد ينفصل عنه ويغدو السارد بعيداً ، فيرحل باحثاً عنه فى « زمنه الأصلى ، زمنه الأول ، دهره الخاص ، يجلس داخل بيته وحمله ليس بهين »[١٢٣] و « معاوية يستهدفه ، يرسل إلى المدينة عيونه وأرصاده »[١٢٤] ؛ وبهذا يصبح لاستحضار شخصية (الحسين) وظيفة دلالية أساسية هى وظيفة التقابل مع استحضار قصة تجلى (جمال عبد الناصر) وتضمينها إزاء نقيضه ممثلاً فى « خليفة السوء » بعده ، كما يقول أب السارد[١٢٥] ، وكون « الأساليب لم تتبدل ، وإن اختلفت الحقب »[١٢٦] ، من حيث تفشى الخيانة والاستهتار بالقيم والقمع .

وبذلك تنتظم المتوالية الثانية من استحضار شخصية (الحسين) ضمن البعد الأطروحى لـ (كتاب التجليات) خاصة إذا اعتبرنا تزكية بنية الخطاب لهذا المنطق ، حين تجعل (جمال عبد الناصر) يظنه الناس « الإمام الحسين » (ص ١٤٤) ، وهذا ما يجعل لقصة تجلى الحسين فضاء استرجاعياً تمثلياً يشبه فى تقاسيمه الكبرى فضاء قصة تجلى (عبد الناصر) وظهوره واعتقاله وقيادته للناس . وهكذا يلوح (الحسين) فى هذه المتوالية وهو يفكر فى أمره وأحواله و « يأخذ جانب الحذر ، ويحتاط لنفسه ولمن حوله » (ص ١١٩) من معاوية الذى يقضى حياته فى الترف والتأنق والملذات[١٢٧] ، وقد تحولت الخلافة إلى ملكية تورث[١٢٨] ، ويروق له أن يقول يوماً وقد صفا له الزمن : « لن يتبقى تأثير لأهل البيت ، النيل علنا من سيد الخلق صعب والخوض فى ذلك وعر ، لكن من يمتون إليه . . »[١٢٩] . وبعد ذلك تدخل قصة تجلى (الحسين) فى نسق من التجريد عن طريق التداعى السببى والاستحضار المتقطع اللذين يتدخل الاسترجاع فى استعادتهما .

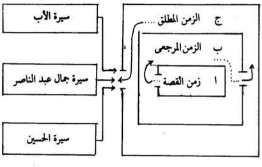
ويجعل السارد هذه القصة تتلاحق عبر تناوب سيرة (جمال عبد الناصر) وسيرة « سيد الشهداء » ، وأخبارهما وحربيهما تباعا[١٣٠] ، إلى حد التوحد والحلول والتقمص والتجسيد ؛ وهذا ما يجعل قصة تجلى (الحسين) مستدرجة لخدمة إوالية التضمين وتشغيلها ، انطلاقاً من المعادلة الإيحائية العامة التى تغلف النص فى كليته ، بافتراض وجود تماثل تشخيصى بين الشخصيتين معا[١٣١] ، برغم انقطاعهما فى الزمن « التاريخى » من حيث حمولة « الرجعة » ، و « الظهور » و « الخروج »[١٣٢] وما يواكب ذلك من تحولات وردود فعل ومواقف ، ويستدعى مواجهة : « من يريدون شد حياة الخلق إلى الوراء ، إلى عصور الجاهلية الأولى ، إلى ما يثقل الوجود الإنسانى المحدود بالشقاء »[١٣٣] . وتبعاً لذلك يتأسس منطق خطاب إيديولوجى موجه يسعى إلى جعل « الناصرية » فى علاقتها بالوعى والحس الشعبيين نظيراً لمذهب « الشيعة » من حيث تأصلها فى كيان الجماهير ــ « الشعبية » ووجدانها فى (كتاب التجليات) ــ التى تنتظر الخلاص بخروج القادة والزعماء السياسيين والروحيين من أمثال (جمال عبد الناصر) و (الحسين) . ولعل هذا المنطق هو الذى جعل ــ يجعل ــ (كتاب التجليات) يتخذ منذ استهلاله ومقاطعه الأولى شكل رحلة رمزية مجازية ينفلت فيها السارد ــ الراوى من عالم الواقع المرئى إلى

عالم الغيب الحسى باستلهام الكرامات ودساتير التصوف و « الرجعة » والرؤيا و « الحضرة » بهدف البحث عن حقائق مطلقة تسير العالم وتظل خارج منطق الزمان المحتسب ، فتقترن هذه الرحلة من ثم بالإشراقية وهى تعيش لحظة تكون أبدى لا توقف ولا استقرار فيه ، فيغدو الماضى حاضراً باستمرار ، وينتفى الحاضر مباشرة ليحل محله زمن آت يغير هذا الحاضر فى أية لحظة مع الإيمان بقانون الجدلية ، ويقدم (كتاب التجليات) هذا كله بنبرة قولية يتحكم فيها « الإرشاد » و « الوعظ » و « الهداية » و « التلقين » وكلها خصائص مضمونية قائمة فى ثنايا النص ، وتجعله قريباً من نموذج « الرواية ذات الأطروحة » كما سنرى .

١ ـ ٦

إن السارد فى (كتاب التجليات) ـ انطلاقا مما سبق ـ ينطوى فى جوهره على موقف « انطولوجى » من الزمن ، يلغيه من حسابه(١٣٤) بحسبان طبيعة تكونه التى تجعله عالماً بكل شىء ، ويبحر فى زمن صوفى مطلق(١٣٥) حين يصرح منذ البداية بعودة مفترضة من رحلة متخيلة أصلا . لكن هذا لا يحول دون افتراض « زمنية » Une temporalite للقصة داخل النص بصفة إجمالية ، مع مراعاة مظاهر هذه الزمنية ومستوياتها ، والتمييز بين الزمن المرجعى الذى تحيل عليه القصة ، وزمنها البنيوى الخاص بنظامها الداخلى الذى تخلقه برغم الفوضى وشدة التعقّد الشكلى اللذين يطبعانها وهى تخرق مبدأ الخطية والاسترسال . وإذا كان الاستهلال يحيل على تموقع السارد فى أيقونة زمن مطلق غير محدد المعالم لحظة الحكى ، ويوحى بأن هذا الزمن سيؤطر المحكى بحسبان طبيعة العودة المفترضة من رحلة « روحانية » ـ باطنية يحكى عنها ذاتياً وموضوعياً ، وعدّ رمزية هذه الرحلة التى قام بها وهو يبحث عن نفسه و « زمنه » وأصله (أصوله) فى أجواء عالم يبدو ميتافيزيقيا ، فإن قانون الزمن المحتسب سرعان ما ينبثق من دواليب نسق القصة حيث يتخذ السارد الاسترجاع(١٣٦) قنطرة للولوج إلى زمن « مرجعى » ـ حقيقى للأحداث السالفة ، فيستلهمه ، ويتذكر عبر حاضره المتخيل ماضياً متقطعاً إلى متواليات (وحدات حكائية) متراكبة ومتداخلة ومتوزعة الكتل ، كما يستشرف مستقبلاً محتملاً وهو يبايع مبدأ « رجعة » (جمال عبد الناصر) فى زمن لاحق على غرار « رجعة » (الحسين) فى الزمن المطلق لتحقيق « العدل » و « الخلاص » أطروحيا ورؤيويا . وهكذا يمكن تصور إوالية سردية تتحكم فى ضبط (كتاب التجليات) هى إوالية التوزع بين ثلاثة أزمنة متراكبة أساسية : الزمن « المرجعى » الذى تحيل عليه « أحداث » تجليات القصص الثلاث التى تناوبت فيما سبق بيانه ، وزمن القصة ـ النواة التى توحد بينها على أساس وجود سارد ومحكى يتحكمان فى التوليد ، ثم الزمن المطلق الذى توحى به مظاهر الرحلة الرمزية إلى العالم الآخر ؛ وهو الزمن الذى يتيح لهذا السارد قدرة الحركة فى جميع الاتجاهات والدمج بين الزمنين الآخرين ، كما يلون الحكى بالاسترجاع والاستشراف أو الخضوع للحظة ذهنية بينهما قد تستقر إذا تخلصت من إيحائية السفر الرمزى ـ الصوفى . ولا يذهب السارد ـ بالنسبة للنمط الأول من الزمن ـ أبعد من أربعينيات القرن الأول الهجرى ، وفيه يستحضر فترات متقطعة من ولادة الحسين وطفولته وفتوته ، ويحدد لذلك تاريخاً إيحائياً(١٣٧) ، ثم يليه ـ من حيث التسلسل المنطقى وفاة على بن أبى طالب واستئثار (معاوية) بالسلطة وقراره الكيد للحسين كما سلفت الإشارة ، وينتقل بعد ذلك إلى بدايات القرن الحالى حيث يتقاطع زمنان نموذجيان من « سيرة » الأب و « سيرة » (جمال عبد الناصر) : يبدأ الأول بولادة الأب(١٣٨) التى يستحضر فيها السارد مشاهد مجزأة من عناية أمه وجدته به(١٣٩) ، وحمله إلى أبيه(١٤٠) ، ومشاهد من طفولته وهو يحبو(١٤١) ، وهو ابن عامين(١٤٢) ، ثم تختلط بعد ذلك فترات عمره(١٤٣) ، قبل أن يقرر الرحيل إلى القاهرة(١٤٤) ، وبعدها مشاهد من إقامته بهذه الأخيرة منذ نزوله من عربة نقل الموتى(١٤٥) ، وسؤاله عن الطريق إلى مقام (الحسين)(١٤٦) ، وعمله حمالا(١٤٧) وفرانا(١٤٨) ، قبل أن يتزوج ويذهب إلى زيارة البلدة بين الحين والآخر(١٤٩) ، وهو يمنى نفسه بالعودة يوما نهائيا إليها(١٥٠) ، ويخلص هذا الزمن المركب بموت الأب الذى لم يحضر السارد جنازته(١٥١) ، وكانت زوجته هى التى أخبرته بذلك إثر عودته من سفر « حقيقى » له(١٥٢) ، غير أنه زمن لا يتوقف بمجرد الإجهاز على شخصية الأب والتخلص منها ، وإنما يستمر لصيق زمن محكى لاحق يشيده السارد على أنقاض ما سلف من استرجاع سيرة الأب قبل تدوين التجليات ، ومنه نعلم أنه اهتدى إلى تاريخ وفاته وهو ينهى إجراءات صرف المعاش لأمه وأخته التى لم تتزوج بعد(١٥٣) ـ بعد أن كان تاريخ الولادة منسياً وملتبساً ـ وهو التاريخ نفسه الذى كان فيه السارد مقيماً بباريس وحلم حلمه المزعج(١٥٤) ؛ ويؤكد ذلك قوله فى مقطع آخر : « . . **تلك ذاكرة لم تخب أبدا حتى ليلة الثامن والعشرين من أكتوبر ، الليلة التى كنت فيها نائيا عنه** »(١٥٥) ؛ وبهذا تتأكد فرضية « الرواية المقلوبة » التى قلنا بها فى بداية التحليل بالنسبة لقصة تجلى الأب وسيرته . ومن شأن هذه المقومات أن تقودنا رأسا إلى تحديد إواليات بنية الخطاب ـ مرة أخرى ـ من حيث مستويات السرد ومظاهر صيغه ، والتقنيات التى يتم اللجوء إليها فى التوليف والتوليد والتركيب . أما الزمن النموذجى الثانى فإنه ينشطر إلى شقين مستقلين تخيليا وإن كانا يظلان متداخلين ؛ وهما شق استشرافى يلوح فيه (جمال عبد الناصر) وقد ظهر ـ أو عاد إلى الظهور ـ فى زمن لاحق « خارج الزمن الأرضى »(١٥٦) المحتسب ، فيأمر « بتنكيس أعلام الأعداء ، وإزالته من فضاء القاهرة . . »(١٥٧) ، وشق ثان ينتقل بهذا الاستشراف ويستدرجه ليدمجه ضمن استحضار شخصية « الرئيس » كما كان فى زمنه الفعلى « **ملء العيون ، مهاباً قوياً جليلاً ، قاسياً على من أبغضوه ، وعلى بعض من أحبوه** . . . »(١٥٨) ، ونقلها ـ شخصية الرئيس ـ إلى عصر غير العصر الذى « **صال فيه وجال ، وقف وشمخ ، أقام وشيد** . . »(١٥٩) . ويتخذ هذا النقل والانتقال صورة زمن مسترجع يظل جانب منها رهين تداعيات ذاكرة السارد وهو طفل ورهين توليدات قصة تجلى (الحسين) التى يقرنها السارد بقصة تجلى (جمال عبد الناصر) ، فيتداخل الزمنان ؛ وفى كليهما يبدو (جمال عبد الناصر) بطلاً شعبياً يعود إلى الحياة من جديد ليحارب ويقود « الشعب » . ومن هنا كان السارد مضطراً إلى اعتماد نسق قصصى أيضاً يلاحق سيرورة سيرة هذا البطل « الشعبى » كما لاحق سيرة الأب وسيرة (الحسين) ، فيضع بداية له (لها) ـ النسق القصصى والسيرة ـ ظهوره بميدان الدقى فى أول الثمانينيات ضمن الزمن الاستشراقى المابعدى مرفقاً إياه بتخيل مستحضر من الذاكرة ،

ويستتبعه بقيادته للناس ثم اغتياله[١٦١] ، قبل أن يروى بالتعاقب « قصة » ظهوره الثانية التى تبدأ ، بحسب منطق الحكاية الممكن ، باعتقاله[١٦٢] واستنطاقه[١٦٣] الذى يتخذ شكل محاكمة[١٦٤] لإنجازاته ومواقفه من الدول العظمى ، ويقرن هذه القصة بقصة ثورة الضباط الأحرار وتأميم (جمال عبد الناصر) لقناة السويس[١٦٥] ، وبعدها عودة ثانية إلى الإيحاء بالزمن المستشرف الذى ينتظم ضمن حمولة « الرجعة » فى « زمن غريب » يصير فيه « الرئيس » مهديا منتظراً ، فى الوقت الذى يرتد هذا الانتقال مرة أخرى إلى الزمن المتخيل من الاستذكار الأول ، عن طريق شهادة صحفى شاب يؤكد « أن عبد الناصر هرب من سجنه ، وأنه خرج ، خرج مضمد الجبين ، به عرج خفيف ، وأنه شوهد فى عربة أجرة بصحبة ثلاثة لا يعرفهم ، وأن تهريبه تم بعد تدبير عظيم »[١٦٦] . وهى « الحقيقة » الروائية التى تتأكد من خلال انطباعات السارد فى مقطع لاحق[١٦٧] ، وبعد هذه العودة يستمر الاسترجاع فى الانثيال والتوارد ؛ فتمتزج صورة خروجه معلنا الثورة فى زيه العسكرى ــ كما يمكن أن تكون قد احتفظت بذلك ذاكرة السارد إراديا ــ بصورة تدبيره لثورة ، أو انتفاضة أخرى فى صحراء نائية[١٦٨] ــ كما يمكن أن يفرض ذلك سياق تمثل « رجعة » (جمال عبد الناصر) فى زمن لاحق « غير دنيوى » ، يلتحم ضمن منطق « رواية » السارد لرحلته إلى زمن « تتجاور فيه الأزمنة » (ص ٢٣٤) المختلفة ، ومن ذلك زمن (جمال عبد الناصر) « الحقيقى » سياسياً ، فتصير « رجعته » حينئذ مستعادة أو مستنسخة عن زمن مضى ويصب فى حاضر لا يتوقف ؛ ولذلك يضع السارد لهذه الرجعة تاريخاً مؤمثلاً « . . أستطيع تحديد العلامة الزمنية ، النصف الأول من الثلاثينيات » (ص ٢٤٥) ، قبل أن يغلب كفة الإيهام ، ويكسر منطق « الوهم الروائى » : « لكننى رددت خائبا عندما تذكرت أن لكل موجود فى هذا الموقف زمانه ، وأن الأزمنة متجاورة ، متداخلة ، فلاحد ، ولاغد ولاأمس ، ولا فصل ، لا قبل ولا بعد ، لا علامة ولا ظاهرة طبيعية ولا حدث بعينه يمكن اتخاذه علامة » (الصفحة نفسها) . وسرعان ما يرتد هذا الامتزاج القصدى بين الصورتين إلى بؤرته الأولى التى تخلقت بها فى نسق الحكاية التى تجمع بينهما فى التخيل والاستشراف قبل أن تصير القصة « اختلاقا » ، وحينئذ يقرن السارد ظهور (جمال عبد الناصر) بقصة تجلى الأب ، ويجعل لذلك تاريخا ملفقا هو بداية حياة هذا الأخير بالقاهرة وعمله بالفرن ، كما يجعل الأب يؤوى الأول وقد قصده وقت الخروج من عمله عند الغروب (ص ٢٤٥) ، فيصحبه معه ويكرمه ويحسن ضيافته ، ويسهر على راحته و « أمنه »[١٦٩] ، وبذلك تقترن قصة تجلى الأب بقصة تجلى (جمال عبد الناصر) احتماليا فى نسق الخطاب « الروائى » الذى تلتحم قصصه المتفرعة عن قصته ــ النواة (العودة من الرحلة) ، وتشكل شكل القصة ذى المعمارية المتعددة برغم أنها تحتفظ فى جوهرها بالحقيقى والواقعى من سيرتى الأب (وجمال) . وهكذا يتخلل منطق التركيب العام للحكاية وكيفية « روايتها » نوع من الاستباق والارتداد إلى ما سلف ذكره منها ، إما لتصحيحه أو توضيحه أو تطويره ، وتتولد عن ذلك معمارية مقولبة معدلة عن صور سالبة يصير فيها الزمن المتخيل من فئة أخرى يمتزج فيها زمن القصة بالزمن المرجعى ، ويندمجان بدورهما فى زمن مطلق تحيل عليه خلفية النص فى كليتها ويمكن تصور ذلك على الشكل التالى :



شكل رقم (٤)

١ ــ ٧

ويلجأ (الغيطانى) لتحقيق هذا النظام المتشابك المتولد إلى عدة وسائل وتقنيات فنية تعينه على توجيه دفة الخطاب والتحكم فى شفرة توزيع مستوياته السردية عند المزج والتوليف بين خيوط الحقيقى والمتخيل والمحتمل ، ونسجها داخل لحمة « الواقعى » من أحداث (كتاب التجليات) بوصفه قصة . ومن أهم هذه الوسائل والتقنيات ــ إلى جانب موضعة السارد عالما بكل شىء ، ويمتلك « حقيقة » ما يروى « تاريخيا » و « وثائقيا » ــ الكشف عن مقومات الصنعة الروائية قبل ممارستها فعلياً من خلال فعل الكتابة والإنجاز اللغوى والتركيبى ، وتصور متقبل نموذجى مؤمثل يعى سيرورة القصة على ضوء هذا الكشف ، وعلى ضوء حمولة الزمن ذاتها معرفياً ، ثم يعى ــ فوق ذلك ــ علاقة هذا الحمولة بالصنعة والقصة على السواء فى تجميع العناصر الكلية لهذا النظام المستحدث وتشتيتها وعجنها قبل تأطيره فى مناخ وفضاءات تقاطع العناصر الثلاثة المشار إليها منذ قليل ــ الحقيقى والمتخيل والمحتمل .

وقبل الخوض فى هذا الاتجاه تستدعى الضرورة الوصفية لفت الانتباه إلى حقيقة تكوينية أساسية تكمن فى صلب « قصة » (كتاب التجليات) ، هى أننا نجد أنفسنا كمتقبلين إزاء تمفصل مزدوج لرحلتين أو عودتين على الأصح : الأولى عودة ذات طابع متخيل صرف من رحلة صوفية روحية باطنية ورمزية يبتكرها السارد من عندياته كما يشخص ذلك الاستهلال ، وتكشف عنه متوالية حيرة السارد وبحثه عن الديوان والاهتداء إليه (تجليات الفراق/من ص ١١ إلى ص ٤٦) ؛ والثانية عودة ذات طابع محتمل من رحلة فعلية قام بها السارد ، وتخبره زوجته إثرها بوفاة والده ، فيخوض فى التجليات التى تغترف من سير الأقطاب الثلاثة وتتوحد عندما يتعلق الأمر بالمكون السير ذاتى لديه ؛ وهما العودتان اللتان تشكلان بؤرة الحكى والتجلى كلازمة سردية تكرارية على امتداد النص . ولما كانت قصتا تجلى الأب وتجلى (جمال عبد الناصر) تتجاذبهما هاتان العودتان ، فإن لازمة التجلى ذاتها تخضع لإوالية الصيغة السردية التى لا تثبت على حال ، وتخضع بدورها لمنظومة الكشف عن الصنعة الروائية ؛ وهكذا نجد أنفسنا ــ بعد هذا كله ــ مطالبين بوضع تصور نظرى ــ نقدى متكامل لحدود التماسك والانسجام فى صلب مشروع

كتابة « التجليات » القطائعية ، وهى توظف مجموعة هـذه الوسـائل والتقنيات لتحقيق شكل فنى تجريبى مغاير .

لقد سبقت الإشارة فى مدخل هذه المقاربة إلى ما يمكن عدّه ديباجة تتحكم فى فعـل الكتابـة[١٧٠] من حيث « مادة الحكى » و« مـرجع الحكـاية » وتعـامل المؤلف معهـا ، يضاف إلى ذلـك اعتماد هـذه الديباجة كميثاق فى القراءة والكشف عن خصوصية هذا العمل الفنى بكل مقوماته . وما يجعلنا نعدها ميثاقاً كـونها ستكون بمثابة مـولد Générateur لنظام الخطاب ونظام القصة ونسق الـرؤ يا للعـالم ولعل أبرز عنصر تكوينى يحقق التطابق مع ما تعلن عنه الديباجة ـ الميثاق لجوء السارد ـ على غرار المؤلف ـ إلى التصرف فى مادة الحكى ومرجع الحكاية بحسب وجهات نظره بصفة عامة ، والتصرف فى نمط الصيغة السردية بصفة خاصة ؛ ومن ذلك اعتماد تقنية التكسير التى تتوخى شق « الحدث » وفكه وجعله ينتقل من تموج سردى إلى آخر ، ومن « حالة » إلى حالة سابقة أو لاحقة من هذه القصة أو تلك إلى حد الـدمج الممكن بـين كثـير من الـوحـدات الحكـائيـة التى تنتمى إلى « قصص » مختلفة دفعة واحدة ، كقوله مثلاً :

« . . رأيت* وجه جندى عمره يماثل عمرى ، نقف فى خندق محاط بأكياس الرمال وصفائح مضلعة من حديد ، يشير إلى الضفة الأخرى من قناة السويس يقول : بعد قليل تتغير نـوبة الحراسة عنـدهـم ، رأيت* وجها ، هائما حائما كقنديل مضىء معلق بخيوط لا ترى ، لم أعرف صاحبه ، رأيت* وجه أبى كما كان يبـدو فى تلك الأيام التى لم أكن أدرى أنها أخيرة ، رأيته* متعبا ، ينظر إلى من داخل عينيه ، وكنا نقف عند محطة للأتوبيس ، وثمة رجال ونساء ينصرفون ، يتفرقـون ، [فى] العـودة الليليـة ، رأيت* وجه أبى ، يسعى فى صباح بـاكر ، يحمـل إفطارنا ، طبق الفول ، ودورقا مليئا باللبن ، رأيته* كـامـلا ، يـرتـدى الجلبـاب ، ويمشى فى طـريق أعرفه . . . »[١٧١] .

أو قوله ثانية :

« . . وفى هذه* الليلة بدأ حصار جمال عبد الناصر فى الفالوجة ، وضيق العدو خناقه عليهم ، ونزفت دماء كثيرة فى مواقع أخرى ، وفى كربلاء* اشتد الرمى على مضارب الحسين . . . »[١٧٢] .

ويبـدو جليا أن هـذا التكسير ـ إلى جـانب توتر نظام الخطاب والمحكى ـ لا يتم فقط على مستوى البنية السطحية ـ التركيبية التى تحتفظ بقرينة (رأيت) فى كل وحدة ـ بحسب النموذج الأول ـ وإنما يتم أيضـا على مستـوى إوالية الحكى التى تـظل خطيـة فى تسجيـل « المتخيل ـ المحتمل » (رأيت وجـه جندى/ نقف فى خنـدق محاط بأكياس/يشير إلى الضفة الأخرى/يقول . .) . ولكنهـا سرعـان مـا تشوش عـلى هذه الخطية بـالانتقال إلى « المتخيـل ـ الإيهامى » (رأيت وجها هائـما) ، قبل أن تـرتد إلى حـالة سـابقة من ثـوابت « القصة » فى التجلى والاستحضار (رأيت وجه أبى) وبعدها (كما كان فى تلك الأيام التى لم أكن أدرى أنها أخيرة) التى تستبق ما هو متقدم عنها زمنياً بدليل قوله (فى تلك الأيام) ، ثم ترتد مرة أخرى إلى ما قبل (رأيت وجه أبى يسعى فى صباح بـاكر) . أمـا النموذج الثـانى فإن التكسـير فيه يتم كليـة عن طريق نقـل تام transposition totale مقصود لسيرورة قصة داخل قصة أخرى ، ونقل مناخاتها بهدف تقوية الدلالة الإيحائية وتنشيطها بوجود تطابق بين حرب (الحسين) وحرب (عبد النـاصر) : التكسير الأول ذو وظيفة تركيبية وله علاقة وثيقـة بنظام الخطاب سرديا ، والتكسير الثانى ذو وظيفة دلالية ، وله علاقة بنبـرة الخطـاب و « لغـاته » أسـاسـاً ، لكنهـما ينتظمـان ضمن « مبدأ الصنعة » المتوخاة فى كتابة (كتاب التجليات) كما يبدو .

أحيانا ! قد يتدخل السارد ـ ومعه المؤلف ـ فيكشف صراحة عن هذا التكسير فى شكل توجيهات وتعاليم تعرى بدورها قوانين اللعبة « الروائية »[١٧٣] ، فتتخذ طابع برمجة موجِّهة وموجَّهة أو شكل ميثاق موقع عليه بين السارد والمتقبل فى كيفية التعامل مع « أحداث » القصة وكونها المتخيل ، بل إن المتقبل ذاته يصير مستهدفاً فى التكسير على أساس وظيفة إفهامية F. Phatique (بحسب جاكبسون فى الوظائف الست) وتـداولية تتحكم فى كيفية تواصـل هذا المتقبـل مـع هـذه « الأحداث » على ضوء التوجيهات والتعاليم المضمنة والمصرح بها ، ومن ذلك ـ إلى جانب توخى « الاقتصاد » فى الحكى ، وتنبيه المتقبل إلى « الصيغـة » المتبعة وطـرائق القص ـ دعوتـه لأخـذ « العبـرة » و« الاستـفـادة »[١٧٤] و« التـعلـم »[١٧٥] ، و « الـصـفـح »[١٧٦] و« الالتزام بالـوصية » و « عـدم النسيان »[١٧٧] والـدخول معـه فى « المجاملة »[١٧٨] . ويلخص مقطع (موقف الجمع ص ٢٩٢) هذه المظاهر بـأجمعها عنـدما يعلن صـراحة عن « فحوى » (كتـاب التجليات)[١٧٩] :

« اعلم أيها المتلقى الفطن أننى ضعيف . أضعف مما تتصور ، وأرق مما تتخيل ، وقلبى لا يقوى على استعادة الزمن القديم ، وعشقى الذى لن يعود ، كما لا أقدر عـلى وصل ورقـة شجرة بغصنهـا الذى انفصلت عنه ، ومن علومى علم الفرق بـين نهار أتوقع عنـد انتهائـه رجوع أبى إلى بيتـه أو مجيئه إلى بيتى . . . وبين نهار أعرف أنـه سينقضى وأننى لن أراه أبداً . . . »[١٨٠] .

وقوله أيضا :

« . . . هذه علوم جمة ، لو أفضت فيها وشرحت ، فسأطيل وأفصِّل ، وهذا يرضينى ويهدئنى ، لكننى أخشى عليك الملل أو الضيق أيها المتلقى عنى ، لذا سأتجاوز وأحدثك عن رحيلى فى هذا الموقف إلى زمن لم أولد فيه بعد ، زمن لم أستنشق هواءه ، ولم تقع عينـاى على فـراغاتـه وفضاءاتـه ، سبح رأسى فى ثلاثينيات قرننا العشرين . . . »[١٨١] .

ومن بـين العناصر الأخرى التى يمكن إلحـاقها بهـذا « الميثـاق » التواصلى لجوء السارد إلى اتخاذ تقنية تدبير الحبكة فى النسيج الحكائى وإغلاقها متى دعت الضرورة الوظيفية إلى ذلك تحسباً لكل خرق قد

يمس هذه التعاليم والتوجيهات ، ومراعاة للميثاق القائم بصددها بينه وبين المتقبل فى « القراءة » و« التأويل » و« التعلم » . ومن أمثلة هذا المظهر[١٨٢] :

ــ ص (١٥٢) ، من مقطع « التنقل والترحال » :

« . . أما الآن فأغلق ذلك الباب خشية وتقية . . » .

ــ ص (١٨٦) ، من مقطع « موقف الظمأ » :

« . . لكن بالإمكان أن أفتح طاقة صغيرة على هذا الموقف الجميل ، فأرى منها أبى وعودته عند الظهيرة . . » .

ــ ص (٢٤٤) ، من مقطع « كان وسيكون » :

« . . عند هذا الحد انتهى الكشف ، أغمض أبى عينيه نائماً ، ولم يكن من أسرار هذا الكشف الولوج إلى أحلامه ، أو الاطلاع على مكنوناتها ، انتهى الكشف وعندى ألم عظيم ، آخر صورة ترد عليه قبل نومه ، قبل انحلال يقظته ، رؤى قوامها بيت فيه امرأة ، وأطفال وباب يغلق عليهم معه ، ورائحة طعام تنتظره بعد رجوعه من عمل لم يتضح له . . » .

إن السارد ــ كما يبدو من خلال الكشف عن « اللعبة الروائية » المشار إليها ، ومن خلال تدبير الحبكة ــ يتحكم فى « صنع » مراتب الحكى والحدث و« اختلاقها » ، واعتماد صيغة سردية دون أخرى أو الانتقال من شوط إلى سواه فى سيرورة تطورات « القصة » مادام على « بينة » من أمر « شخوصها » و« أحداثها » . وقد ساعدته على هذا مجموعة من الشروط المحايثة لطبيعة (كتاب التجليات) ذاتها ، وعلى رأسها موضوعة theme السفر والرحلة التى تضمن له الحركة وعدم الاستقرار من خلال الفضاءات والمناخات القائمة ، ثم الاستذكار والاسترجاع ، وهما المكونان اللذان يؤطران ــ إلى جانب رمزية الرحلة ــ الدفق الاعترافى الذى يمنح السارد قدرة الاغتراف من « السير ذاتى » الخاص به ، ومن سيرة الأقطاب الثلاثة ، ومن هنا تحققت لديه طاقة التوليد والتداعى ، وعدم اتباع خطية سردية فى الاسترسال ، واللجوء إلى تفكيك المقاطع بدورها ، والفصل بينها بما يشبه « التعليق » و« الشرح » و« التوضيح » و« التصرف » فى زمن الحكاية بصفة عامة . وهكذا فإن التجلى الأول للأب برغم مطلقيته فى الزمان والمكان (ص ١١) ينشدُّ إلى كرونولوجية سردية قد نجد متواليتها فيما سيلحق عندما ينزل القاهرة ؛ فالسارد يجرد هذا التجلى من سجل ما هو « واقعى » أو « حقيقى »[١٨٣] ، بينما التجلى الثانى (ص ١٢) يستبق ما سيأتى ، وما هو ــ منطقياً ــ ينتسب إلى متوالية أخرى لاحقة فى الحكاية والسيرة على السواء . ومن خلالها « نعلم » أن وقوف الأب فى الشرفة ينتظم ضمن حديث السارد عن سفره « الحقيقى » : « . . وكان آخر عهدى بذلك فى شرفة البيت قبل سفرى عندما حدق إلى ، وأغدق تحنانه على ، وكف لسانه عن التعبير حتى أننى استسلمت لنظراته ، ولكننى لم أفهم ، لم أعرف أن المتبقى من عمره وقتئذ أحد عشر يوماً لن تزيد ولن تنقص . . . »[١٨٤] . وفجأة تنقلب الصيغة القولية فى خطاب السارد لتصير أقرب ما تكون إلى الحذف L ellipse الذى يتضمن موجزاً ، فسرعان ما تقترن هذه الصيغة مباشرة بقرينة العودة من هذا السفر :

« . . وفى اليوم التالى سافرت ، وتنقلت ، ورأيت وقابلت ، ابتهجت ، وعملت ، واستمتعت ، ومن حين إلى حين فكرت فيه وتذكرت ، وأخيراً عدت ، وفى المطار استقبلتنى زوجتى ضاحكة مبتهجة ، استفسرتُ ، فقالت إن الجميع بخير ، كلهم بخير ، بعد وصولى إلى البيت ، بعد أن قبلت طفلى النائم ، وفردت الهدايا ، لاحظت تبعثر نظراتها ، فسألتُ ، ترددتْ فوجفتُ ألحتُ ، فارتبكتْ ضاق صدرى بصدرى ، ألحت ، ألحت ، فتطلعتْ إلى بعينيها الواسعتين . . والدك تعيش أنت » (ص ١٢/ص ١٣) من (شرح ذلك التجلى) .

ويليها من حيث التنضيد قول السارد فيما بعد :

« قلت ، صباح اليوم التالى لعودتى من سفرى سعيت إلى زيارة أبى الزيارة الأولى » . (ص ٣٢) .

وهى المتوالية التى تشكل فى جوهرها أساس دافعية الخوض فى استحضار شخصية الأب ، وتغذية ذلك بالاسترجاع اعتماداً على المكون السير ذاتى للسارد ، وتغليب نبرة خطاب تمجيدى فى هذا الاستحضار :

« . . أبى الذى كان ، كان يمشى ، ويسعى ويحن ، ويروى ويستفسر عما نريد ، ثم يحاول أن يلبى ، لم أكن أعرف مثواه . . » . (ص ٣٢) .

وهذه بدورها تحيل على ما يزكى هذه الدافعية ، ويقويها من أجل استحضار شخصية الأب على امتداد النص :

« مات أبى وأنا فى غربة ، لم أر إغماضة عينيه ، ولم أحمل جثمانه ، ولم أشهد لحظة مواراته ، ولم أدر ، ولم أعرف ، ولن أدرك ماذا رأى فى اللحظات الختامية ، أو أى الصور أو الأطياف التى تجلت وتبدت له » (ص ٢٠) .

وبقدر ما تنشدّ هذه الوحدة إلى سابقتها فى الارتباط ببؤرة الحكى تحيل على ما سبق من عناصر الكشف عن اللعبة « الروائية » كما فى صفحة (٢٤٤) ، حيث ينتهى الكشف ويغمض الأب عينيه إلى حد الشعور بوجود تشكيك فى « الحدث » ــ هل هو الموت أو مجرد نوم وهجعة فقط ؟ ــ غير أنها ــ وهى تتوخى هذا التكسير والانفكاك ــ تعين على ملاحقة تتمة القصة من حيث العودة والتحقق من زمن الوفاة وتاريخها ، وموازاة ذلك بوجود السارد فى باريس فى ليلة الثامن والعشرين نفسها من أكتوبر ألف وتسعمائة وثمانين كما سلفت الإشارة .

أما تجلى (عبد الناصر) الأول[١٨٥] فلا يمكن تصوره خارج الصيغ التالية :

أولاً ــ ص (١٨) : « . . أمر بتنكيس أعلام الأعداء ، وإزالته من فضاء القاهرة ، أمر

بإلقاء القبض على جميع أفراد العدو المتواجدين فى الديار ، من سفير ، وأعضاء سفارة ، ومندوبين ، وممثلى هيئات وجواسيس ، ورَسَم باعتبارهم أسرى حرب ، أَمَرَ و أمر ، لم يمتلك قلما وشعاراً يوقع به ، إنما طاف بالميادين ، يزعق ، يصيح . . » .

ثانياً ــ ص (١٩) : « . . أشهر خنجراً [الضابط القاتل] ، دفع عبد الناصر فى صدره ، أوماً ، فتدافع الجند ، اقتادوه ، فتفرق الخلق ، نزل صمت بغيض ، ثقيل ، فأينعت الهموم ، وتدفقت مياه جديدة فى أنهار البلوى . . » .

ثالثا ــ (١٦٦) : « . . رأيت ما أحدثه خروج عبد الناصر فى ذلك الزمن الغريب ، الناس يتحدثون عن ظهوره ، يؤكد الذين شاهدوا الواقعة فى ميدان الدقى أنه هو . . » .

رابعاً ــ (ص ١٦٦) : « . . يؤكد صحفى شاب أن عبد الناصر هرب من سجنه وأنه خرج ، خرج مضمد الجبين ، به عرج خفيف ، وأنه شوهد فى عربة أجرة بصحبة ثلاثة لا يعرفهم ، وأن تهريبه تم بعد تدبير عظيم » .

إن أقل ما يمكن أن يقال عن هذه الوحدات ــ المقاطع هو أنها تزرع الكثير من التشويش والتشكيك وتعتيم وجهات النظر ، وتسهم بدورها فى تكسير الإيهام الروائى بصدد قصة تجلى جمال عبد الناصر ، وذلك لأن الصيغة الأولى تقترن بمشهد تجريدى لهذه الشخصية ، وإن كانت تنقله إلى لحظة استشرافية ، ومن ثم تحيل على الصيغة الثالثة ، لكنها سرعان ما ترتد حين يلجأ السارد إلى استرجاع صورة لنفس المشهد من ذاكرته لعبد الناصر فى بداية « ظهوره » ، « الحقيقى » فى ميدان الدقى وإن كانت تنشد إلى زمن محدد : الثمانينيات ، وما يزيد الأمر التباسا « سكوت » السارد عن « الواقعة » ــ برغم حديثه عنها ــ بطريقة مضمرة تجعلها رهينة إتلاف مقصود ، لكنها تنسجم مع الصيغة الرابعة حين نشهد (عبد الناصر) جريحاً فى « جبينه » ــ بينما الضابط دفع بالخنجر فى صدره ــ أما الاعتقال والحرب مع « العدو »[١٨٦] فيظلان تابعين لمنظومة الاستشراف ، وخاضعين للتخيل أساسا ، غير أنهما قد يندرجان ضمن نفس متواليات قصة (تجلى) عبد الناصر بمفهومها السردى الذى يوحد بين كل هذه الصيغ ، ويجعلها خاضعة لنظام خطاب القصة وهى تتفرع عن القصة ــ النواة فى (كتاب التجليات) منذ عودة السارد من رحلته المفترضة وتدوين « تجلياته » .

مظاهر العتاقة فى (كتاب التجليات)

٢ ــ ١

برغم أن الناقد الروسى (ميخائيل باختين) يقصد بمفهوم العتاقة l'archaisme ظاهرة مورفولوجية تركيبية عامة تمس جانب التكون la genese فى الجنس الأدبى ، وتطبعه بسمات موروثة فى سِنخه من خلال تطوره عبر التاريخ واحتفاظه بعناصر تعود (به) إلى أصول أولى قديمة ، وتجعله يتذكر ماضيه فى حاضره[١٨٧] ، فإنه من الممكن فرضيا استلهام هذا المفهوم وتعديله ، ثم تطويره واستعماله إجرائيا فى التحليل لوصف بعض خصائص التركيب والجنس ومقاربتها داخل (كتاب التجليات) ، سواء على مستوى البناء أو السرد أو اللغة والخطاب . ولعل أبرز ملمح يوجهنا هذه الوجهة هو عدم احتفاظ هذا العمل الأدبى ــ الفنى بنظام ثابت وقار يسير عليه نسق الحكاية فى التعامل مع هذه المستويات الثلاثة ، وانفتاحه على جملة من المقومات والأدوات الفنية المختلفة فى تشييد معماريته ، ثم محاورته[١٨٨] لعدة أجناس أدبية قائمة فى الذاكرة والتراث العربى ــ الإسلامى ، واستغلال ذلك فى القول والصياغة والأسلبة Stylisation .

وأول مظهر طرائقى يستجيب لهذا التصور هو مظهر مورفولوجية القصة ذاتها ، وهى تتخذ منذ الاستهلال قالب الكتابة الأدبية التقليدية التى برزت إلى الوجود منذ تأسيس الدولة الإسلامية ، وتطورت مع الفتوحات ، ثم انتشرت مع قيام دول وإمارات أخرى استقلت عن الخلافة المركزية ، فى الشام وجنوب آسيا وشمال أفريقيا والأندلس ، وأصبحت نموذجا جاهزا يحتذى فى التأليف والتدوين والترسل . ويفتتح (كتاب التجليات) ــ بناء على هذا الافتراض ــ بالبسملة والدعاء[١٨٩] على غرار المصنفات والكتب والتآليف القديمة ، والرقائق وكتب الأخبار والتراجم والسير ، وغيرها من كتب التاريخ والفقه والفتاوى والنقد والفلسفة والخطب والرسائل ؛ غير أنه سرعان ما ينحاز إلى صفّ كتب التأملات والفلسفة والتصوف حين يتخذ نسقا خاصا من البناء الذى نجده فى نماذج من هذا النوع كـ«الحكاية» أو «القصة» الفلسفية ذات الأطروحة ، أو التى تتوخى التلقين والتعليم والدعوة إلى تعاليم اتجاه من الاتجاهات الفكرية فى خضم نشأة علم الكلام والفلسفة الإسلامية وعلوم التصوف ، وتأثرها بالفلسفات القديمة فى الجدل والسجال حول مظاهر الخلق الإلهى ــ مثلا ــ وحقائق الكون والطبائع الإنسانية ، ومما يدفع بنا إلى هذا التصور كون (كتابات التجليات) ينطوى فى عمقه على مقولات «معرفية» و«مذهبية» ، ويتبع تركيبة مبنينة تقود إلى حقائق يكشف عنها السارد عن طريق استثمار منطق الرحلة نرمزية إلى العالم الآخر ــ بموازاة رحلة ضمنية إلى «الأرض» ــ قصد الإدلاء بوجهة نظره فى أمور شتى تتصل بأحوال العامة والخاصة من ساسة وقادة وزعماء ، وتتصل بأحوال المجتمع والسلطة الدينية والسياسية وغيرها ، وعلاقة الشعب وفئاته الدنيا والوسطى ــ ومنها أب السارد كرمز للطبقة المحرومة فى ظل علائق الإنتاج العشائرية الإقطاعية ، والسارد كرمز للطبقة المثقفة المتنورة ــ إلى جانب القول بأمور العقل والفكر والزمان والتدبر والدعوة والجهاد فى ارتباط كل من «مذهب الشيعة» و«الناصرية» بالحس والشعور الشعبى ــ القومى فى مناهضة الغزو الإسرائيلى الذى كان سببا فى «تغير الأحوال» ودفع السارد إلى

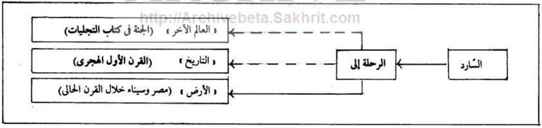
«التأمل والنظر فى الحول والعصر» (ص ٢٩) ، وانهيار مجموعة من القيم الأصيلة ، ومبايعة (جمال عبد الناصر) بما يشبه الزعامة الروحية الدينية الأزلية على غرار مبايعة (الحسين) عن طريق استدراج مبدأ «الرجعة» الشيعى ، وجعلهما يتحركان فى مناخات «عصرية ـ حديثة» ، ويدعوان إلى الخلاص النهائى مما تعرضت له مصر وفلسطين إثر هذا الغزو الذى «هدد بالدنس عش» السارد ، فـ «ساءت الأحوال واكفهر العمر» (الصفحة نفسها) ، ويمكن تصور هذه التركيبة على الشكل التقريبى (رقم ٥)

وتتولد عن هذه التركيبة تركيبة أخرى تساعد على تحفيز مستويات الخطاب معرفيا وفكريا وإيديولوجيا ، كما تطبع نبرة لغاته المتعددة فى التضمين والدلالة والأسلبة ومعارضة الأساليب الأدبية «العتيقة» ، وذلك على الشكل (رقم ٦) .

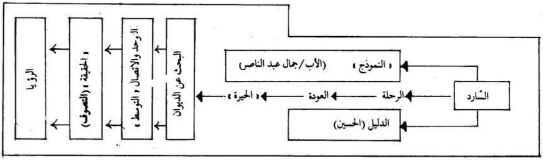
ومن شأن هاتين التركيبتين ـ إلى جانب البسملة والدعاء والاستهلال أيضا ـ أن تخلعا على (كتاب التجليات) صفة جنس أدبى كبيس genre littéraire intercalaire **يتارجح بين عدة أجناس أدبية** عربية «تقليدية» ، ويجمع بين سمات «الكتابة السياسية» ـ بمفهومها الاصطلاحى الضيق ـ من حيث غلبة الطابع الأرستقراطى فى مراعاة آداب المجاملة وهيبة المخاطَب ـ المتقبل بالسماح وطلب العفو والاعتذار قبل الخوض فى موضوع الكتابة . ونجد السارد فى (كتاب التجليات) يلجأ إلى التذكير بأحد ملامح «أسلوبية» هذا النمط عندما يضمِّن مظهر الكشف عن اللعبة «الروائية» عنصرا من عناصرها :

« . . ولكل منها مواقف ومقامات وأحوال سترد فى موضعها عندما يحين الحين ، **ويأذن الكريم ، ويسمح لى أركان الديوان ، جعلنى الله من الساعين إليهم دائما ، ومن الطوافين حولهم ، والمتمسحين بأعتابهم وأطراف مقاماتهم ، وأطياف ظهورهم . . .**»[١٩٠] .

وهو العنصر «الأسلوبى» الذى ينشدُّ بدوره إلى طبيعة (كتاب التجليات) عندما يتعلق الأمر بإثارة جانب تكوينية هذا العمل وتناوله على ضوء نظرية الأجناس الأدبية ورغبة تصنيفه ونمذجته ؛ وذلك لأن هذا العنصر ـ وهو يلتحم بمظاهر الكشف عن اللعبة «الروائية» ـ يحيل على تعليمات المؤلف والسارد بصدد التعامل معه على أنه كتاب يقرن بين «الأسفار والمواقف والأحوال والمقامات والرؤى»[١٩١] ، وبذلك ينفتح على أرباض مختلف القضايا التى تتعلق بمحاورة الأجناس التى يمكن أن تكون الأسفار والمواقف والمقامات والرؤى مرتعا خصبا لها ، ومنها «الحكاية» بصفة عامة ، و«الحكاية الشعبية» بخاصة . وهكذا نجد أن (كتاب التجليات) يكسر نمطية الجنس الأدبى المغلق ، ويصيره مفتوحا على هذه «الحكاية» منذ الاستهلال عندما يختار السارد صيغة الماضى للرواية والحكى ، ويتخذ شكل «راوية» أو «حاك» يقص أخباره ومشاهداته على أنيس له أو جالس برفقته فى «مجمع» أو «حلقة» أو «مقامة» ، ويفصل بين «الخبر» و«الخبر» بفاصلة قد تتخذ صيغة مثل أو حكمة[١٩٢] أو قول من الأقوال السائرة التى قد تغلف نبرتها «الوعظية» و«التعليمية» و«التلقينية» عدة مقاطع من النص[١٩٣] ، وهى الوظائف المضمونية التى يمكن أن يؤديها «تضمين الشعر» بين مقطع وآخر فى شكل «لطائف»[١٩٤] ، وغالبا ما يكون هدفها التبليغ والإشارة والرمز إذا



شكل رقم (٥)



شكل رقم (٦)

نحن انطلقنا من التوجيه العام الذى يؤطر (كتاب التجليات)، وهو ينهض على أساس اللجوء تارة إلى التوضيح والتفصيل، وتارة أخرى يكتفى بالرمز والتلويح والتورية[195]، ومن أمثلة ذلك التوظيف إتيانه ببيتين من الشعر يوجزان جملة ما سيتعرض له السارد مع الأقطاب الثلاثة[196]، وبيتين آخرين لتنشيط تيمة التعلق بشخصية (الحسين) كدليل له فى رحلته الرمزية[197]، إلا أن هذا التضمين أحيانا قد يتخذ بدوره صفة وظيفة «المثل» أو «الحكمة»[198]، أو وظيفة «التعليق» و«الشرح»[199]، فتندرج ضمن متوالية «المكون التصوفى» الذى تشكل لغة (كتاب التجليات) ـ فى غالبية مقاطعها ـ قاعدة أساسية له، كما أنه ـ التضمين الشعرى ـ قد يتخذ صورة معارضة وتوظيف أسلوبى كقوله «.. يقول الكثيرون بإهدار دمه، هو التقى النقى» (ص ١٢٤) الذى يذكّر بقصيدة الشاعر الفرزدق[200] فى مدح أحد أمراء بنى هاشم[201]. ومن أمثلة التضمين الأخرى التى نعثر عليها فى (كتاب التجليات) تضمين القرآن الكريم[202] والحديث النبوى الشريف[203]، إلا أنه تضمين ينتقل من مجرد التوظيف إلى مستوى المعارضة والتناص الأسلوبى اللذين يتخذان حينئذ شكل إعادة إنتاج معنى القصة الدينية فى القرآن[204].

وتمثل عناصر محاكاة «الحكاية الشعبية» فى البناء أحد أهم ملامح العتاقة فى (كتاب التجليات)؛ وذلك عندما تستقطب «القصة» ـ وهى تنحو منحى الوعظ والترشيد ـ مقومات بنية هذه الحكاية فى «الرواية» و«ضرب المثل»[205]، ومن هذا النمط قوله:

«.. قلت، اضرب لى مثلا، فقال، كان لى أخوان، مات أكبرهما فى طفولته، لسبب لا نعرفه، ومات الآخر فى بداية فتوته عندما كان يسحب بقرة، جرجرته فجأة، سحلته؛ قلت، أنت لم تقص علينا ذلك. قال، وأنتم لم تهتموا ولم تسألونى، ثم قال، دقق النظر هناك تستطيع أن تراهما ...»[206].

ولا يقلّ قوله: «طلع علىّ وجه نسيته»[207] استيحاء لعنصر المفاجأة فى الخرافة، وتمثلا لمناخات الرعب والفزع الفانطازيين فى قصص الجن والشياطين والمخلوقات الغريبة التى تحفل بها الحكايات الشعبية المتداولة سماعا وكتابة، خاصة وأن (كتاب التجليات) ـ وهو يمتح من هذه العناصر المورفولوجية ـ يحيط متواليات الرحلة إلى العالم الآخر و«الأرض»، والعودة من هذه الرحلة بقرائن وظائفية ـ هيكلية تحيل على السرية والغموض والدهشة[208] التى تغلب على أجواء هذا الصنف من القص الخرافى ـ الشعبى، وتنطبق على «أبطاله»، إلى جانب أنها ـ القرائن الوظائفية ـ تراهن على عنصر «التشويق» و«الغرابة»:

- ص (١٦٨)/ص (١٦٩):

«.. فى الليل يتقلب، وإلى المحطة يصل قبل ميعاد القطار بساعات، هذا قلقه كما عرفته مع أن سفراته تلك موقوتة، سفرات لها رجعات. أى حيرة؟ أى أسى؟ أى شجى؟ أى ليال ثقال مرت عليه قبل أن تحين لحظة خروجه من البلدة، لا يحمل إلا لفافة بها جلباب جديد، وصديرى داخلى، وسروالين من الدمور، إلى صدره يضم عشرة جنيهات، ما ادخره عبر سنوات من عائد الفدان ونصف الفدان ...».

- ص (٢٠٨):

«.. شعرت بصوته، لكننى لم أسمعه، محجبا، رجعت إلى أصلى، فأصبحت أنا جمال مرة أخرى، عدت لاهث الأنفاس، كأنى ارتقيت منحدراً وعراً بقلب عليل ...».

- ص (٢٢٣):

«السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، أفقت يا أحبائى الكرام من صعقى وغشيتى، فإذا بى فى ميدان باب الحديد، سنة مجهولة، وشهر لا يمكننى تسميته، ويوم مجهول الاسم ...».

- ص (٣٣٠):

«.. وهنا وقع لى أمر عجيب، وهو من أسرار هذا الموقف، أنا أبى ...».

ومن شأن هذه العناصر ـ مجتمعه أو متفرقة ـ أن تبرر طبيعة الشكل المعمارى الذى يتخذه (كتاب التجليات) وهو يحاور هنا مستويات عدة من أشكال الحكى الشعبى العتيق، ويستقطب شتاتها مغترفا من الذاكرة والتراث الشفوى والمكتوب، فيغلب عليه طابع الشكل الفنى الهجين الذى لا يثبت على حال وينقلب ويتقلب من وضع إلى آخر، وفى انقلاباته وتقلباته ـ أو تنويعاته ـ يقر بمبدأ «الصنعة» التى تصير استراتيجية وهدفا فى آن واحد، ولذلك تحتفظ بعض سماته بحالات موروثة من الأشكال التى يحاورها وينقحها ويستنسخها ثم يعارضها ويحاكيها ويتناص معها. ومن قبيل هذه الحالات الموروثة ـ من خلال الأمثلة المقدمة منذ قليل ـ احتفاظ النموذج الأول بنبرة «الحديث اليومى» و«كلام الراوى» الشعبى فى الحارات والأسواق ومجالس السمر، واستلهام النموذج الثانى لعنصر «التغريب»، ولجوء النموذج الثالث إلى المكون العجائبى واستدراج النموذج الرابع لطريقة الحكى التقليدى مباشرة.

٢ - ٢

أما عتاقة السرد فى (كتاب التجليات) فإن المحور الذى يؤطره ويوجهها توجيها «أسلوبيا» فهو البنية التركيبية التى تطبع نظام الجمل والوحدات والمقاطع الحكائية، وتجعلها رهينة مداخل ومخارج تحيل بدورها على أنماط الكتابة التقليدية وأنماط الحكى الشعبى العتيق. ولما كان الأمر يتعلق فى هذا العمل الأدبى برحلة وعودة منها ثم رواية المشاهدات وتسجيل المواقف وتدوين المكابدات بعدها، فإن هذه البنية التركيبية عادة ما تنفتح بأدوات شرطية ذات صبغة سببية علية تجعل ما سيرد من أخبار رهينا بقرينة الشرط هاته[209]، كما أنها ـ البنية التركيبية ـ تحتفظ ببنية السرد التى تنطوى عليها أساليب أدب الرحلات والسير (والسير الذاتية) فى القول والصياغة؛ من خلال هذا الملمح يقوم (كتاب التجليات) على متوالية الإخبار بالانطلاق فى السفر[210] ومتابعته[211] و«سرد» وقائعه وعوائقه[212]؛ قبل «الحديث» عن فضاءاته وعوامله[213] و«أحوال» البطل من خلالها[214] وأفعاله[215] ثم يبدأ السفر التالى مع «الدليل» ـ أو

المرشد ـ (الحسين) بعد أن تم /يتم الاتصال[٢١٦] ويعقبه حديث آخر عن المشاهدات والفضاءات والعوالم[٢١٧] . وهكذا يتضح أن متوالية قصة مرافقة السارد لدليله تحتفظ ـ برغم انشطارها وتشطيرها بشروح وإضافات وهوامش وتعاليق ـ بخطيتها السردية التقليدية التى قد تتبعها الحكاية الشعبية والخرافة و«الرحلة» وكل الأجناس الأدبية الأخرى التى تتوسل بالسرد بشكل عام ، إلا أن احتواء (كتاب التجليات) على شبكة من القصص المتفرعة عن القصة ـ النواة يجعل هذا الانتظام يتعرض لبعض الخرق والاستحداث فتعود من جديد خصائص التكسير والتفكيك لتتصدر البنية التركيبية العامة فى التأليف بين النصوص المركزية والنصوص «المحيطية» وبين المتواليات ووحداتها . ومن قبيل ذلك استدارج السارد ـ ومعه المؤلف ـ لتقنية الإحالة على ما سبق أو سيلى من إشارات وتوضيحات وتعاليق وشروح ، بهدف تجنب وثوقية الخطاب ، وتصعيد مد الوهم «الروائى» وتقويته بالمعانى الإضافية المكملة التى تعين على الإدراك والتأويل . وتتخذ هذه المواصفات شكل وحدات صغيرة أو مقاطع قد تطول أو تقصر بحسب الوظيفة وقصدية الخطاب فى الإيجاز والإطناب والتضمين ، ولكنها تتخللها إيحاءات مقتضبة تعمق دلالة الوحدات والمقاطع المركزية التى تشكل نواة القصة ـ الأصل والقصص المتفرعة عنها وكأنها فواصل طباقية على شاكلة القطعة الموسيقية التى تحتوى وقفات هادئة وصاخبة ، أو سريعة ومتمهلة توجز جملة ما انفرط من عقد السرد ، وتعقب عليه انطلاقا من طبيعة الكتابة الأدبية التى أعلن عنها المؤلف بأنظمتها البلاغية والمجازية ، وانطلاقا من طبيعة الميثاق القائم بينه وبين المتقبل . وبرغم الاختلاف البين الذى قد يقوم بين هذه المواصفات ـ الفواصل الطباقية ، فإنها تشترك فى «المعنى المعجمى» الذى تئول إليه ؛ فمفاهيم «الشرح»[٢١٨] و«الوصل»[٢١٩] و«اللطيفة»[٢٢٠] تشترك كلها فى ذات المعنى الما صدقى : الشرح يعنى «الكشف»[٢٢١] ، والوصل يعنى ربط الشىء بالشىء ، و«الاطراد»[٢٢٢] واللطيفة تعنى «ما غمض معناه وخفى»[٢٢٣] ، ولكنه سرعان ما ينكشف بإعمال الرأى والفكر ، وكذلك هو شأن مفاهيم «التفسير»[٢٢٤] و«الدرس»[٢٢٥] و«التلقين»[٢٢٦] ، إلا أن هذه الأخيرة تنشد إلى جانب «الأطروحة» فى (كتاب التجليات) ، أكثر من أى جانب آخر وظيفى . وتبقى مفاهيم أخرى كـ «الفائدة»[٢٢٧] و«التتميم»[٢٢٨] و «الحقيقة»[٢٢٩] و «الإفصاح»[٢٣٠] وهى قريبة من معانى المفاهيم السابقة ، وإن كانت تجنح بدورها لتنشد إلى الجانب «الأطروحى» وتتعلق بمصطلحات الصوفية وبتعاليم المؤلف فى الإبانة عن وجهة نظره «المعرفية» و «الفلسفية» بهدف «التعليمية» ، إلا أن أبرز مفهوم يحيل على الصوفية والتصوف هو مفهوم «الزمزمة»[٢٣١] ، ويعنى «تراطن العلوج عند الأكل وهم صموت ، لا يستعملون الشفة ولا اللسان فى كلامهم ، لكنه صوت تديره فى خياشيمها وحلوقها ، فيفهم بعضها عن بعض»[٢٣٢] ، ويهمنا من معانيها عدم الإفصاح والخفاء والخفوت مادامت هذه الصفات تنطبق على كلام المتصوفة والزهاد والمتنسكين المنقطعين ، وتنطبق على سارد (كتاب التجليات) وهو يقدم نفسه من «أرباب المجاهدات» (ص ٨) ، ويرحل فى طلب الحقيقة والبحث عن الحلول والتوحد . ولا يقل مفهوم «الدقيقة»[٢٣٣] ومفهوم «الرقيقة»[٢٣٤] عن الإيحاء بهذه الصفات من كلام المتصوفة وإن كان الأول قد يعنى بدوره «الأمر الغامض»[٢٣٥] والثانى يفيد : الكلام الشفاف . . لينم على ماوراءه[٢٣٦] . ومن قبيل مفهوم «الزمزمة» الذى يحيل على كلام المتصوفة نعثر على «نوى» ومن معانيه «البعد» و «التحول من مكان إلى مكان آخر» و«الحاجة» و«الوجه الذى يقصد إليه»[٢٣٧] ، وكلها تتحكم سيميائيا فى تأطير عوالم (كتاب التجليات) وفضاءاته ، وتسهم فى خلق الإيهام بأحداث «القصة» التى تكتسى حلّة رحلة صوفية رمزية وتنشيطه ، وفى إذكاء روح العزيمة والجلد والتسامى فى مغالبة الوحشة والعزلة والغربة والزمن ، وتحقيق التوحد مع العالم الأزلى ، والبحث عن المثل العليا وعن «الحقيقة» (الحقائق) المطلقة الضائعة فى عالم يطبعه التردى والانهيار ، ويكلله السقوط وانسحاب القيم الأصيلة لتحل محلها قيم الدناءة والسفالة والغدر والخيانة .

ومن بين العناصر الأخرى التى تخلع على هذا العمل الأدبى صفة جنس أدبى يجاور الأجناس الأدبية الموروثة ، وتجعله يدور فى فلك الأنماط الحكائية العتيقة فى هذه الأجناس ، لجوؤه ـ قصد التعبير عن القيم الزائفة التى «انتصرت» ـ إلى العنصر العجائبى كموقف رؤيوى من العالم ، وتحريكه عبر تيمات القصة فى الاستعداد لمفارقة العالم الأرضى ، والرحلة المتخيلة إلى العالم الآخر ـ منبع المثل والقيم العليا ـ ومقابلة الموتى بدل الأحياء ، والسؤال عن جوهر الأشياء ، واكتشاف أسرار الغيب والوقائع التى مضت ، وجعل (جمال عبد الناصر) يظهر فى زمن دنيوى آخر ، والحرب مع العدو ، والهزيمة المتوقعة ، ثم محاسبة النفس ، وإضفاء الطابع الذاتى على « التاريخ » و «الصراع» بردهما إلى الأصل تبعا لما فرضته وتفرضه حقيقة السارد كبطل إشكالى ، وسعيه إلى ضرب المثل والعبرة «تعليميا» من خلال تقابلات عدة بين الشخوص والعوالم ، وأهمها تقابل تاريخ مصر فى العصر الحديث قبل معاهدة (معسكر داود) وبعدها ، وتاريخ (الدولة الإسلامية) فى القرن الهجرى الأول إبان حكم بنى أمية[٢٣٨] ، ثم تقابل شخصيتى (جمال عبد الناصر) و«خليفة السوء» بعده ـ كما جاء على لسان السارد وهو «يحادث» الزعيم[٢٣٩] ـ على ضوء تقابل ضمنى يستوحى من التراث العربى السياسى (الحسين/معاوية) ، وذلك من خلال جعل العصر الذى يظهر فيه (جمال) نظيرا لنفس العصر الذى أفرز الصراع والاقتتال من أجل السلطة ، واعتماد وسائل القمع والاضطهاد للمحافظة عليها . وقبل أن يستوى هذا العنصر العجائبى واضحا مكشوفا للعيان حكائيا ودلاليا وأسلوبيا فى الأجزاء والمقاطع الأخيرة من (كتاب التجليات) يكون قد بدأ فى التمظهر تدريجيا منذ النصف الثانى منه تقريبا ، بل إنه ـ فى العمق ـ يتأسس منذ استهلال النص ، حيث يغلف منطق الحكى خطاب سردى لأحداث ووقائع يكتنفها الغموض وتحيط بها السرية ، ويصاحبها «الغريب» وتغلب عليها المفاجأة والدهشة إذ يبدو السارد «متحركا وساكنا» (ص ٥) ويرحل فى عالم عجيب أشبه ما يكون بعالم القصص العلمية الخيالية عند (جول ڤيرن) و (هـ . ج . ويلز)[٢٤٠] مادامت رحلته فى الأصل رحلة شبيهة برحلات رواد الفضاء فى هذا النوع من القصص ، وتقوم على نية اختراق العوالم الأرضية . وتتخذ صورة تقديمه للديوان علامة سيميائية بارزة على هذا الاغتراف من مواصفات العنصر العجائبى فى هذه القصص الخيالية إذا لاحظنا نبرة السارد فى كيفية تقديمه وإبراز وظيفته ، وهى النبرة التى نحس من خلال تموجاتها أننا إزاء «مركز قيادة» فى قاعدة للتجارب والأبحاث ـ كما فى قصص أفلام الجاسوسية

والحروب ــ أو التجسس والمراقبة والتسيير و «جمع المعلومات» ، مشيد فى أماكن سرية لا يعلم بوجودها الإنسان البسيط العادى ، ومن ثم يكون أمر اكتشافها ، والوقوف على أسرارها الخفية عملا خارجا عن طاقة الجميع إن لم يكن من «المعجزات» و «الخوارق» الموكولة للأبطال المحنكين :

«الديوان مركز الهيمنة على عالمنا الأرضى ، منه تتقرر الخطوط العامة للمصائر ، وتتحدد الاتجاهات الرئيسية ، وما يتقضى يصير إليه ، بدءا من الحوادث الجسام حتى همسات طفل لم يخبر الدنيا بعد ، ينعقد مجلسه مساء كل سبت دنيوى ، مدته تبدأ من بعد غروب شمسنا حتى شروق الفجر ، خلالها يتقرر ما سيكون فى سبعة أيام دنيوية مقبلة وتنظر المظالم ، وتتقرر العقوبات ، وينصف الحجر من فالقه ، لهذا يفزع المكلومون متوسلين برئيسته الطاهرة . . .» .

وبقدر ما تحيل الوحدات الوصفية والإخبارية الأولى من هذا المقطع على قصص الخيال العلمى ــ قصص الحروب بين الكواكب مثلا ــ بقدر ما قد توحى أيضا بأجواء ميثولوجية كالتى نجدها فى الملاحم اليونانية القديمة وغيرها ، من حيث التحكم فى مصائر الناس وفزعهم إلى الديوان ورئيسته ، ومن حيث الهيبة التى تحيط بدقة انعقاد مجلسه وانتظامه ، خاصة وأن السارد يؤكد «طابع زمنه» الدينوى ويجعل أيامه رهينة سلطة القائمين على الديوان دون أن يكشف عن هوية من هم أعضاء هذا المجلس ، باستثناء «الرئيسة» التى يخلع عليها صفة «الطهارة» ، وهى المؤشر القيمى الوحيد الذى يشد السارد إلى ما تعاقب من رحلته الرمزية حسب تيمات القصة المشار إليها آنفا ، لكنه ــ المؤشر ــ يظل برغم ذلك وحتى فى القصة ذاتها ملمحاً من الملامح العجائبية التى تغطى (كتاب التجليات) ، حيث يضيف إلى صفة الطهارة صفة تمتعها بدورها بالخوارق ؛ فهى «تصغى . . إلى أنين المخلوقات جميعها ، حتى أنين الشجر من لسع الرياح» (الصفحة نفسها) ، وهذا ما يجعل منها مخلوقا يمتلك قدرات أقل ما يمكن القول عنها إنها قدرات ربانية كالتى لدى آلهة الأولمب فى (الإلياذة) و(الأوديسا) مثلا . ويشتد الإقبال بكثرة بعد ذلك على العنصر العجائبى ضمن نفس تيمات قصة رحلة السارد مرفقاً بدليله (الحسين) إلى العالم الآخر فيرى «طائرا عجيبا لا عهد له بمثله فى طيور الدنيا»(٢٤٢) وينطق (٢٤٣) ، وعندما يرضى عنه الديوان تنتفى عنه بعض الصفات الجسمية المصاحبة للطبيعة الإنسانية كدوام اليقظة وانتفاء النوم (٢٤٤) ، وتلك أولى بوادر ظهور أعراض «التحول La métamorphose» الذى يقول به (تزفيتان تود وروف) معيارا للفانطاستيك ، والانتقال من الطبيعى إلى ما فوق الطبيعى فى الأدب «العجائبى»(٢٤٥) . وتتوالى إثر ذلك متوالية تيمات هذا العنصر مقترنة بالفعل بعنصرى التخيل والمبالغة اللذين يطبعان خطاب هذا النوع من الأدب(٢٤٦) ، وتأتى هذه التيمات على الشكل التالى :

– ص (٢٦٥) : **« . . عندئذ أخرج من ثنايا جبته نصلا أبيض حاميا ، أمسك بشعر رأسى ، أشهر النصل ، ثم هوى به ، ففصل رأسى عن جسدى . اقتلعه وأمسكه بيده ، فصرت أنظر إلى جثة نفسى بلا رأس بينها يقطر الدم من رقبتى ، ويتدفق من عروقى المجزوزة ، شعرت بيده تتراخى عن شعرى ، وللحظة خيل إلى أنه يمسك رأسى ، لكننى انتبهت إلى أننى طاف ، معلق ، لقد صرت فى خلق جديد . .» .**

– ص (٢٦٦) : « . . أصبح لى ظلال بعد أن كان لى ظل واحد ، أتبعه ويتبعنى ، أطويه وأبسطه وأحيانا يلفنى ، لكن بدت ذراعى غريبة عنى ، خاصة يدى ، وأصابعى التى طالما ضممتها وفردتها ، وأمسكت بها القرطاس والقلم . فى عزلة أعضائى تجسد ضعف النشأة الإنسانية المجبولة على الكل والجمع والوحدة ، رثيت لقدمى ، لصدرى ، لقضيبى الذى عبثت به فى صغرى وكبرى ، وأولجته فى فروج شتى ، إنه بمنأى عنى لا يطاوعنى ، ولا يستجيب يدى لا تقدر على مداعبته . .» .

– ص (٢٦٧) : « . . صار لكل عضو توجه مغاير ، هكذا ارتفع رأسى بعد أن ألقيت نظرة التياع على بقية جسمى ، سبحت فى سماء الكوفة . .» .

– ص (٢٦٧) : « . . يستمر تحليقى فى لحظات غروبية كابية ، ولم أكن أدرى ما أفعله عند مجىء الليل ، هل سأحط على الأرض حطا ، أو آوى إلى قمة جبل يعصمنى من الأذى . .» .

– ص (٢٦٨) : « . . نظرت إلى نقطة بعيدة من السماء ، ومه لا رقبة عندى ، فقد حركت جفنى وعينى . . رأيت نقطة خضراء ، درجة ليست بزمردية ولا زرعية ، ولا ربيعية أو خريفية . .» .

– ص (٢٨٣) : « . . طرت مرتفعا ، وطرت منخفضا ، وعندما انجلى الغبار رأيت الراية فى يد صاحبى إبراهيم عبد التواب ، لكننى لم أره ، وعجبت ، وإن كان عجبى الآن أخف من ذى قبل لكثرة ما رأيت ، وغرابة ما جرى لى . .» .

– ص (٢٨٣) : « . . طمأننى إدراك ذلك ، وعددته من علامات الرحمة بى ، والرفق بحالى ، مع أننى مجتث الرأس من القفا ، ولا جسد لى ، دمى يقطر . .» .

– ص (٢٩١) : « . . أوقفنى فى موقف الجمع وأنا ناقص ، وليس لناقص أن يسأل عما ليس بناقص ، كنت رأسا فقط ، أما الجسد فبعيد ، لا استقرار لى ، ولا جنب عندى اضطجع عليه . .» .

– ص (٢٩٣) : « . . حلقت فى فضاء ميدان الحسين القاهرى ، وكنت أرى ولا يرانى أحد . .» .

وإن أول ما يثير الانتباه فى هذه التيمات من هذه المتوالية ــ برغم اختلاف درجاتها العجائبية ــ كونها تعمل على خلق إيهام بأجواء خرافية ليست «حقيقية» . وخرافيتها تكمن فى تضاريس العالم الغريب الذى يكتنف الأحداث ، ومن ذلك وجود السارد فى فضاء غير محدد المعالم ، وشعوره بالرهبة إلى حد أنه لا يستطيع المقاومة فيصرخ مطالباً بالنجدة (ص٢٦٤) ، فيخرج إليه الشيخ ويقبل على بتر رأسه واجتزازها . ومما يؤكد توافر عنصر «الغرابة» إتيان الشيخ بأمر ليس فى ملك الإنسان العادى البسيط حين يخرج «من ثنايا جبته نصلا حاميا» . ثم إن السارد «يتصرف» وكأنه مخلوق من طينة أخرى وهو ينظر إلى «جثته» و «يطفو» و «يتحول» إلى صورة أخرى : «صرت فى خلق جديد» ، وهو «التحول» الذى يعكسه النموذج الثانى الذى يبدو فيه

السارد وقد أصبح «كائنا» آخر من قبيل الشياطين والجن والأبالسة والمخلوقات الغريبة التى تعمر عالم الغيب ؛ فهو مفصول الذراع واليد والقدم والصدر والقضيب على شاكلة الحكايات الخرافية التى يقبل فيها قطاع الطرق على قتل الضحية ، وتشريحها وقدها وإلقائها فى الحفر والآبار ثم يأتى من يخيطها وتحيا من جديد تدريجيا . وإذا كانت مثل هذه المواصفات والتيمات تحيل على «الغريب» و«العجيب» و«المافوق ـ طبيعى» فإن نماذج أخرى ترتد إلى نبرة اللغة المجازية التصوفية التى تستعمل التشبيه والاستعارة (ص٢٦٨) ، كما ترتد إلى توجيهات المؤلف وتعاليمه فى استهلال (كتاب التجليات) وغيره من المقاطع الأخرى بصدد استعمال الرمز والإشارة ؛ وهكذا يجنح النموذج الثالث مثلا (ص ٢٦٧) نحو استعمال «الصورة المجازية» التى هى من خصائص الأدب الفانطازى[٢٤٧] كقوله «ارتفع رأسى» و «سبحت فى سماء الكوفة» .

٢ ـ ٣

إن (كتاب التجليات) ـ وهو يستثمر هذه المواصفات الفنية العتيقة فى البناء والسرد ـ يستدرج أيضا معجما لغويا عتيقا ليؤطر هذه الأجواء الخرافية والعجائبية ، فيلجأ إلى معارضة اللغة الدينية والفلسفية (علم الكلام) فى قواميسها وسجلاتها ، ويستقطب لغة المتصوفة والنساك والمتكلمين ، ويحاكى لغة الكتابة التاريخية ، وأساليب الفتاوى الفقهية والوصايا والأخبار . ونسوق على التوالى أمثلة ناطقة على هذا الملمح الذى يمكن عدّه مستوى من مستويات مظاهر العتاقة اللغوية التى تنشط عتاقة البناء والسرد[٢٤٨] .

أولا : اللغة الدينية و «اللغة الفلسفية» :

- ص (١٧) : « . . ما من شىء يثبت على حاله ، لوحدث ذلك لصار العدم ، كل شىء فى فراق دائم ، المولود يفارق الرحم ، الإنسان يفارق من دنيا إلى أخرى مجهولة له بلا آخر ، البصر يفارق العين إلى المرئى ، ثم يفارق المرئى إلى البصر ، الليل يفارق النهار ، والنهار يفارق الليل ، والساعة تفارق الساعة ، والدهر يفارق الدهر ، الذرة فى فراق دائم عن الذرة ، الجسد يعانق الجسد ثم يفارق . . . » .
- ص (٨٠) « . . لما كان العالم أكرى الشكل ، لهذا يحن الإنسان إلى البداية ، النهاية متصلة بالبداية . لابد من نهاية وإلا ما كان ثمة بداية ، أول النشأة الإنسانية رحم ضيق حيث لا هواء ولا حروف ولا كلم ، وآخرها قبر حيث لا ظل ولا رؤى ، أولها يتمدد على الظهر رضيعا ، وقرب نهايتها يرقد على الظهر هرما . . » .

- ثانيا : «لغة» المتصوفة :

- ص (٤١)/ص (٤٢) : «وجدت كثيبا من العنبر الأبيض ، بهرنى ضوء ، سرى فى بصرى ظاهرا ، وسرى فى أعصابى باطنا ، سرى فى أجزاء بدنى وفى لطائف نفسى ، أصبحت عينا ، أصبحت سمعا ، فرأيت بكلى ، لم تقيدنى الجهات . . » .

- ص (٥٢) : «إنى مسلم إليك ذاتى . . » .
- ص (٥٤) : « . . يغيب عنى إذا غبت عنه بفكرى ، ويبدو لى إذا ما فكرت فيه ، وإذا ورد على بالى ، وصمد خاطرى ، إذا لفتنى حيرة ، أو لفنى خوف ، هو قاب قوسين أو أدنى منى ، لا ينأى ولا يهجرنى ، يرفق بى ، ليس على بضنين . كنت وجلا ، مروعا ، مأخوذا حتى لا أقدر على البوح أو النطق . . » .
- ص (٧٣) : «فى هذه الأسفار أثناء مواجهة أبى وأحبابى وغير أحبابى سألقى أنواعا وأنواعا ، فمواجهة من حيث إنى أراه ، وأخرى من حيث إنه يرانى ، ومقابلة من حيث إنى أراه ويرانى ، مرة أأتنس به ، ومرة يأتنس بى ، ومرة نأتنس معا ، ومرة يوحشنى . . » .
- ص (٧٧) : « . . وأصبحت حى القلب ، فطنا بمواقع الحروف والألفاظ ، ممسكا بجوهر المعانى ، رأيت نفسى ، وكنت أدرى أننى الواقف فى مجال رؤيتى ، رأيت ما فوقى وما تحتى ، ما يحيطنى ، تبدل فجأة وجهى . . » .
- ص (٩٢) : « . . لم أحتمل ، لذت بحبيبى لكنه شغل عنى بالنظر إلى جهة لا أقدر على تحديدها ، جهة ليست من الجهات الأصلية أو الفرعية ، تطلعت إلى ناحية خاطبتنى منها النخلة الباسقة ، لكننى لم أرها . . » .
- ص (١٢٨) : « . . خفف عنى حديثه ، وخفف عنى أنه نادانى باسمى ، أى أنه خصنى داخل تخصيصه لى بمصاحبته لى . . » .
- ص (١٥٥) : « . . يدوم صمته عنى ، تدهمنى وحشة ، يبرد داخلى ، أصير فى غم ، رأيت نفسى بعين نفسى . . » .
- ص (١٧٧) : « . . أوقفنى فى موقف التأهب ، ثم فارقنى ، هجرنى ونأى عنى ، فصرت إلى غربة وقفر بعد أنس وألفة ، صرت إلى جفوة بعد وصل ومودة ورحمة ، صرت بمفردى ، غريبا فى غربتى ، نائيا فى نأيى ، بعيدا فى بعدى . . » .

ثالثا : «لغة» الكتابة التاريخية :

- ص (٨٧) : « . . اعلم أن الله تعالى لما خلق آدم عليه السلام ، الذى هو أول جسم إنسانى تكون ، وجعله أصلا لوجود الأجساد الإنسانية ، وفضلت من خميرة طينته فضلا خلق منها النخلة فهى أخت آدم ، وهى لنا نعمة . . » .
- ص (٩٩) : « . . ليلة الثامن والعشرين من أكتوبر عام ألف وتسعمائة وثمانين ميلادية ، ليلة تفصل غروب يوم الاثنين عن شروق الثلاثاء ، عدت بعد سهرى إلى بيت صديقى الذى أقضى فيه أيامى بمدينة باريس الأوروبية . . » .
- ص (١٧١)/(١٧٢) : «كان مابين خروجه ولحظة خروجه

الأبدى من الدنيا سبع وخمسون سنة ، ولحظة ميلاد أمى يومان اثنان . ولحظة ميلادى اثنان وعشرون عاما ، وزواجه من أمى ست عشرة سنة ؛ وكان بين خروجه وخروج الحسين إلى كربلاء ألف ومائتان وثلاث وأربعون سنة ميلادية ، وبين خروجه وخروج عبد الناصر من الدنيا سبعة وأربعين سنة ، وبين خروجه ومجىء الإسرائيليين إلى مصر أربع وخمسون سنة ، وكان بين مجيئهم ورحيله عنا ثلاث سنوات ، وكانت مدة إقامته فى الدنيا ثمانين عاما — كما قالت أمى — وتسعين — كما قالت جدتى — وأكثر من مائة — كما أكد أحد أقاربه المعمَّرين . أما السجلات الرسمية فقالت ، اثنان وستون ، عبثا حاولت أن أعرف الحقيقة ..» .

رابعا : « لغة » الفتوى :

— ص (١٦٣) : «.. الموت موتان ، موت أعظم وموت أصغر ؛ أما الموت الأعظم فيتمثل فى السكوت على الجور ، والتغاضى عن الزيف ، وإخماد الضمائر ، وغض البصر عن الحق المهضوم ، والتشاغل عنه بطلب المنصب الزائل ، والمال المكتنز ؛ كذا الرضا بالأمر الواقع والنأى عن محاولة تغييره والتقاعس عن الجهاد ؛ أما الموت الأصغر فهو بطلان الحواس ، وتوقف الأنفاس ، وهجوع القلب ، وبرودة الجسد عند مفارقة الروح ويبوسة الأطراف ..» .

خامسا : « لغة » الوصايا :

— ص (١٩٥) : «.. اعلم وفقك الله وبصرك بما بصرت به ، أنا الذى كنت ضالا فهدانى ، ونائيا فقربنى ، وأدنانى ، وتائها فدلنى ، وغيا فعقلنى ، ومعذبا فخفف جروحاتى . اعلم أيها الفطن اللبيب أن الحزن لا يكون إلا على ماض ، وأن الظمأ لا يكون إلا على مفقود ، وأن الشوق لا يكون إلا إلى غائب كذا الحنين . اعلم أن الظمأ نوعان ، حسى ونوعى ، فالأول يقع لافتقاد الماء ، وإن كان ذلك ليس شرطا بالضرورة ، فربما يعب الإنسان الماء عبا ، ويتعاظم ظمؤه ، هذا معروف فى بعض حالات المرض ، وربما يواجه البحر أويبحر فيه ؛ البحر ملآن لكن ما فيه لن يسعف الظامىء ، أما الظمأ المعنوى فغير متناه ، منه الحنين إلى المفقود ، إلى الزمن الذى ليس فى المتناول إلى رؤية محبوب غائب ..» .

سادسا : « لغة » الخبر التاريخى :

ص (٢٧٦) : «..ولما دنا الصبح وانجلى قام عبد الناصر فحمد الله كثيرا وأثنى عليه ، وبعد صلاة الغداة قام خطيبا فى جمعه ، فقال بصوت حزين ، ونبرات ثكلى ، ذكرتنى بظهوره ليلة الثامن من يونيو ، وكانت مساء خميس ، وإعلانه الهزيمة ثم التنحى . هاهويبدأ فيقول : « إن الله أذن فى فراقنا هذا اليوم ، فعليكم بالصبر واحتمال الشدة » ، ثم صفهم للحرب ، فكان تعدادهم سبعين مابين راكب وراجل ، وخيل إلى أنهم دون ذلك ، جعل مازنا فى الميمنة ، وحسين صاحب خالد فى الميسرة ، وأعطى رايته لأبى ، ثم أمر بحطب وقصب أن يترك فى موطىء من الأرض يشبه الخندق مخافة أن يأتوهم من ورائهم ، ففهم ذلك ..» .

وتتميز هذه « اللغات » - برغم التباين الشكلى القائم بينها - بكونها تنحاز إلى معاجم لغوية مشتركة من حيث الاشتقاق والترادف والاشتراك ، إلى جانب التقائها فى مستوى تركيبى واحد يعتمد بنية الجملة النحوية العربية الكلاسيكية فتميل إلى السلاسة والجزالة كما قد تسقط فى الحشو والإطناب ، فتقارب أساليب اللغة العلمية القياسية التى ازدهرت منذ انتشار حركة البديع والصنعة ، وهذا ما يبدو واضحا فى النموذج الذى وقع عليه الاختيار ممثلا للغة « الفتوى » (رابعا : ص ١٦٩) ، وفيه ينهض أسلوب التقرير والشرح وتقديم الأمثلة قصد البرهنة والاستدلال والإقناع بالحقيقة « العلمية » على غرار لغة (الجاحظ) وغيره من رواد هذا الاتجاه . أما اللغة « الدينية » و« الفلسفية » (النموذج الأول) فيغلب عليها طابع التأمل وتقديم الحقائق بوسيلة تعتمد الجدل ، لكنها بدورها تسعى إلى البرهنة والاستدلال والإتيان بأمثلة مجردة من العالم المحسوس ونواميس الكون والحياة : « الليل يفارق النهار ، والنهار يفارق الليل .. والدهر يفارق الدهر » . كما تميل إلى الخوض فى المواضيع الفلسفية بنبرة أقرب ما تكون إلى أسلوب التأليف فى الفلسفة وعلم الكلام ، ومن ذلك الحديث عن الثبات والتحول والعدم ، والليل والنهار والدنيا والآخرة ، والجسد والروح والعالم ، والبداية والنهاية ؛ وبذلك تستقى مضامينها من « النقل » و« العقل » وتخلق معبرا وسيطا بين المادى والروحى وبين الميتافيزيقى والجدلى ، فتتخذ صورة لغة « ملفقة » تنفتح على الذاكرة التراثية وعلى « المعاصرة » و« العلم الحديث » فى الآن نفسه : « الذرة فى فراق دائم عن الذرة » ، ويغلب عليها - من حيث النبر والتنغيم - نفس التقطيع والترجيع الذى يطبع الأسلوب القرآنى وآياته الموجزة الكثيفة[٢٤٩] . بينما تميل « لغة » المتصوفة - من خلال النماذج المختارة - إلى طرق قضايا الحلول ، وتخوض بدورها فى موضوعات الفكر والعقل والحال والحيرة والخوف والنوى والبوح والنطق ، لتذكّر بالأجواء التى تغلف كون (كتاب التجليات) ، وتؤطر رحلة السارد الرمزية ، على شاكلة مصطلحات من قبيل الحلول والتوحد والمكاشفة والتجلى والرؤيا التى تتوزع هذا الكون . ولعل هذه « اللغة » هى أقرب المستويات اللغوية والتركيبية والدلالية إلى مضمون هذا العمل الأدبى بوصفه جنسا أدبيا سيريا - هاجيوغرافيا ؛ إذ يحاول أن يرسم سيرة أقطاب ويقدمها بوصفها نماذج تحتذى من جهة إضفاء الطابع الذاتى على التاريخ والعصر والمرحلة ، ونقلها من الحاضر إلى الماضى لتستشرف الآتى بوصفه جزءا من الرؤيا الصوفية للعالم ومن الرؤية الدالة له أيضا ؛ وهذا ما يجعل هذه « اللغة » تتوسل بالرمز واللغة الإيحائية التى تقوم على المجاز والشفافية والهمس إلى حد الانزياح نحو نمط بنية اللغة الشعرية ، كما تقترب من « لغة » التأملات والخواطر والانطباعات التى تستعمل بدورها هذه اللغة الشعرية فى التلميح و« الرمز » ، ومن قبل ذلك اللغة الرومانسية وأساليبها وقواميسها كما عبرت بذلك مدارس (الديوان) و(المهجر) و(أبولو) فى المشرق . وبقدر ما توحى بهذه الخصائص فإنها - على غرار « اللغة »

الشعرية الرمزية ـ تظل سجينة التداعى والذات ، ولذلك يغلب فيها ضمير المتكلم الذى يقصد إلى اتخاذ هذه الذات منبعا للإشراق الصوفى والتسامى . وتقترن « لغة » الكتابة التاريخية ـ من خلال النماذج التى اخترناها ـ بنمط التنصيص والدقة والضبط وأسلوبها فى الإتيان بالتواريخ والأحداث والشخصيات ، ولذلك تؤطر نبرتها الأسلوبية بمؤشرات هذه العناصر تركيبياً ومرجعيا ـ اعلم . . /ليلة/كان بين/ـ والتركيز على المخاطب . وإذا كان النموذج الأول (ص ٨٧) يحيل على نمط الكتابات التاريخية الأولى التى ظهرت منذ بداية التأليف فى هذا المجال ، ومن ذلك العودة « بالظاهرة » إلى الأصول الأولى للإنسانية (ظهور آدم على وجه الأرض) ، فإن النموذج الثانى والثالث شديدا الشبه بالكتابات المتأخرة التى ظهرت فى المشرق والمغرب والأندلس ، ومنها كتابة (الطبرى)و(المسعودى) و(ابن خلدون) و(ابن عذارى المراكشى) . ويتبدى ذلك بوضوح فى التنصيص على ذكر التاريخ بالحروف واللجوء إلى ربط الأحداث بعضها ببعض وبأصحابها والمقارنة بينها بقصد الإفادة والتأطير والتنوير . وينفرد النموذج الثالث بكونه يضيف إلى مستوى معارضته الكتابة التاريخية « النموذجية » ، مستوى الكشف عن عناصر لعبة الكتابة الروائية ؛ فيلجأ إلى التكسير والإئتلاف لتغييب الحقيقة الروائية ، وتحقيق تماسك داخلى -coherence interne ـ مع تعاليم هذه الكتابة التى تبدو فى (كتاب التجليات) قائمة على أساس الإيهام بكون متخيل روائى ثم التشكيك فيه وفى أحداثه ، وهذا ملمح من ملامح « الصنعة » التى يتوخاها (الغيطانى) وهو يؤسس هذا الكون وفق نموذج النصوص الروائية الجديدة والمستحدثة المعاصرة فى الغرب والشرق ، والتى سعت بعض نماذجها إلى مثل هذا التشكيك والكشف عن « الزيف » الروائى كلما دعت الضرورة إلى إقناع المتقبل بعدم التصديق ، وهو الشرط الأساسى الأول فى التعامل مع الجنس الروائى الذى « يحول اهتمامنا من الحياة الفعلية ليلقى بنا فى عالم وهمى »[٢٥٠] ، ويقوم فى أساسه الأول على « الخدعة »[٢٥١] . ويبرز هذا البعد فى النموذج الثالث ـ إلى جانب ما تم التوصل إليه فى مامضى من الوصف والتحليل ـ حين يجعل حقيقة عمر الأب مجهولة وفيها روايات كثيرة ؛ أما لغة « الوصايا » فإنها تتوسل بتضمين القرآن وتعمد إلى استنساخ تراكيبه ونبرته الوعظية التى تعكس « الهداية » و« الرشد » و« الاعتراف بالذنب » ، وفى ذلك تؤول من جديد إلى نبرة « لغة » المتصوفة فى ذكر تيمات « الظمأ » و« الشوق » و« الحنين »[٢٥٢] ، كما تراود نبرة اللغة العلمية فى البرهنة والاستدلال وترتادها : « اعلم أن الظمأ نوعان ، حسى ونوعى ، فالأول يقع لافتقاد الماء ، وإن كان ذلك ليس شرطا بالضرورة » و« هذا معروف فى حالة الظمأ » أو « فى بعض حالات المرض » .

وتتضح عتاقة اللغة فى هذه المستويات المتناحرة أسلوبيا فى (كتاب التجليات) عندما نأخذ فى الحسبان المستوى المعجمى ، ونقارن بين سجلات هذه اللغة وقواميس اللغة الأدبية المعاصرة التى نبذت ـ إلى حد ما ـ الكثير من العبارات القديمة والأوزان الشاذة غير المستعملة ، ومن ذلك فى هذه النماذج وفى (كتاب التجليات) اللجوء إلى المترادف[٢٥٣] وأوزان (فعلان) و(فعول) و« فعولة »[٢٥٤] ، ونسوق أمثلة على هذه العتاقة اللغوية ما يلى :

أنظر شكل رقم (٧)

ويبدو أن الميل إلى هذا المستوى من اللغة والتراكيب العتيقة المهملة ـ والتى تعود إلى التمظهر من جديد فى (كتاب التجليات) ـ يشتد وروده فى نهاية النص أكثر من بقية مقاطعه الأخرى ، ولعل السبب فى ذلك يعود إلى طبيعة النصوص التى يتضمنها الشطر الثانى (مواقف) والتى تستقل ـ أو تكاد ـ بسمة تمثل « الحكاية الشعبية » ومحاكاتها صراحة ، عندما يصف السارد حرب (عبد الناصر) مع الإسرائيليين (موقف الشدة) ، ويقدمها بطريقة تستنسخ أخبار حروب الأبطال الشعبيين والملوك والخلفاء والقياصرة والأكاسرة والأباطرة فى الكتب القديمة والمرويات ومدونات الأخبار ؛ ولهذا كانت

ترتيب	الصفحة	التركيب
١	ـ ص (١٢٤)	« . . ما لأحزانك سوافح ؟ » من (مقطع تعاقب الرؤى) .
٢	ـ ص (١٦٤)	« . . تلك التى أودع عند كل منها مقدارا من الأيام الرواحل » من (الخرجات)
٣	ـ ص (١٦٥)	« . . فى خاطرى تكأكأت الأفكار والقول . . كنت هادئا غير مستوحش . . » .
٤	ـ ص (١٧٩)/ ص (١٨٠)	« . . ضقت بقوله هذا ، وضقت بتذكرى له فى موقفى ، لكن عسعسة الصبح البعيد عن زمنى الدنيوى ، وتنفسى هذا النهار الذى لم أعشه أبدا أخذنى » . من (موقف التأهب)
٥	ـ ص (١٨٤)	« . . وقد يتبدل الحال ، فيتفرق أبى بينهم ، وذلك قدر لا أعلمه ، دونى ودون إدراكه سرابيل مدهمات » . من (موقف الظمأ)
٦	ـ ص (١٨٤)	« . . وفى هذا الموقف أقر بذنبى ، فأنا المسئول عن الجفوة لذا حقت على الشقوة » . (نفسه)
٧	ـ ص (١٨٤)	« . . ثما وتدبب فصار ذا ثلاث شعب تتوه فيها الخطى ويضل القطا ، فشعاب يؤدى إلى أبى ، وآخر يفضى إلى عند من أحببتهم فى يوم عاشوراء هذا . . » (نفسه)
٨	ـ ص (١٩٤)	« . . كان حال أبى حالى ، فترقرقت روحى ، وتشفشفت ، وتبسبست وصار الكيان بما يحتويه أريجا مزهرا . . » . (نفسه)
٩	ـ ص (٢٧٤)	« أميل مع كل ريح صرصر ، وأتهدهد مع كل نسمة ، حتى رأيت من علٍ شاهق الزمن السحيق . . » من (موقف الشدة) .

شكل رقم (٧)

عتاقة اللغة المستدرجة وعتاقة معاجمها وسجلاتها منبثقة عن عتاقة السرد والبناء ، حيث إن أهم التراكيب الأسلوبية وأبرزها فى (كتاب التجليات) التى تمتح من الذاكرة الأدبية العربية القديمة ومن التراث القصصى السردى - ومنها النماذج المقدمة - تستدرج هذه « اللغة » داخل تراكيب مقولبة ومصاغة على نمط الصيغ الجاهزة القائمة فى أساليب الكتابة الأدبية العربية القديمة ، ومن هذه الزاوية يتجلى أن لجوء الكاتب إلى أوزان تكاد تكون مهجورة أو غير مستعملة على الأقل من قبيل (فعلان) و(فعول) و(فعولة) ، ثم (فواعل) فى (سوافح - ص١٢٤) و(رواحل ص١٦٤) ، و(تفعلل) فى (تكأكأ) و(ترقرق) و(تشفشفت) و(تبسبست) ، هو لجوء يفرضه سياق السرد والبناء ، وتفرضه طبيعة التناص L'intertextualité التى تجعل من (كتاب التجليات) نصا معارضا Texte pastichant لعدة نصوص سابقة فى جميع فنون الكتابة والقول والرواية الشفوية والقص الشعبى والدينى والخرافى[٢٥٥] . ولهذا تلتحم صيغة التساؤ ل فى نموذج « ما لأحزانك سوافح ؟» نبرة أسلوب « العتاب » الذى يسيطر فى المقطع الذى تنتمى إليه ؛ وتنتظم صيغة « الأيام الرواحل » ضمن أسلوب « الوصف » و« التملى » الذى تفرضه الرحلة عبر الصحراء ، وما قد ينتج عنها من شعور بالأسى والحزن والعتاب أيضا ؛ وتأتى صيغة « تكأكأت الأفكار » لتغذى حمولة العتاقة فى الشعور بالرهبة والاستسلام ؛ وصيغة « عسعسة الصبح » آخذة برقاب ما تقدمها من التذكر والعزلة ومكابدات السارد الذاتية فى عالم مهجور يذكّر بأجواء الخرافة والحكاية ؛ وكذلك الأمر فى « سرابيل مدلهمات » وقد أطّرتها الصيغ السابقة لها حول تبدل الحال وعدم الإدراك ؛ أما صيغة « تتوه فيها الخطى ويضل القطا » فكافية للدلالة على مستويات معارضة نصوص « أدب الرحلات » ولغته إذ يصف السارد السبل الوعرة وكأنه ماضٍ إلى مواجهة أخطار فرضتها القبيلة أو العشيرة للتعجيز ؛ بينما تحيل بقُية الصيغ المستحضرة الأخرى إلى لغة « الاعتراف » التى تطبع أسلوب التصوف فى (كتاب التجليات) .

ويلجأ المؤلف أيضا إلى أساليب متفرعة أخرى لاتقل عتاقة ، منها أسلوب الحكمة والتفجع والدعاء . ونقتطف للبرهنة على ذلك بعض الأمثلة النموذجية منها [٢٥٦] :

ص (٩١) : « . . .عجبت لناسى وقومى ، ينتصرون إذ يهزمون ، ويهزمون عندما ينتصرون . . . » .

ص (٩٣) : « يتقدم ، يحمل على القوم ، يقاتل ، يرميه رجل بسهم ، يخترق جانب صدره الأيمن ، يسقط صارخا متحشرجا . . وأبتاه . . واظهراه ! » .

ص (٢٣٤) . . . يارب خفف جروحاتى ، أنت السميع العليم . . . »

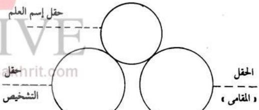
بنية الشكل فى (كتاب التجليات)
خاتمة واستنتاجات عامة

٣ - ١

يمكن عَدّ ورود أسماء الأعلام[٢٥٧] فى (كتاب التجليات) أحد أبرز العناصر الوظيفية الأساسية المكونة لبنية العمل الدالة من حيث هى ـ الأسماء ـ تسهم فى برمجة المرسلة المحورية وتوجيهها ، وتسعى إلى سبك المكون الدلالى ، وتكثيف الرمزية والإيحاء ، وصَهر الخطاب وهو يتناص مع غيره من الخطابات الأخرى التى تتقاطع وتتقابل فى سنخ خطاب الرواية فى شكل « لغة » تستقطب «اللغات» و «النبرات» و «الأصوات » الإيديولوجية والسياسية والدينية والمعرفية والاجتماعية كلها [٢٥٨] . ولما كانت بنية نص (كتاب التجليات) لا تحتفظ بنسق واحد ، وإنما تنزع نحو محاورة عدة أجناس وجينسات ولغات « أدبية » أخرى من بينها « لغة » الجنس الهاجيوغرافى[٢٥٩] Le genre hagiographique ونمطه فى تمثل سيرة كل من (الحسين بن على بن أبى طالب) و (جمال عبد الناصر) وإعادة إنتاجهما ، وتشييد خطاب تمجيدى ـ تعظيمى محايث للخطاب المركزى فى النص يقصد إلى اتخاذ سيرة هذين « البطلين » نموذجاً يحتذى فى علو الهمة والشأن والمقاصد ، والنبل والتسامى والسماحة والكرامة والصمود والوفاء والتضحية والمواجهة ، وغيرها من القيم الأصيلة التى زالت بزوال « الإمام » و « الرئيس ـ القائد ـ الزعيم » اللذين يجسدان ـ الأول فى الماضى ، والثانى فى الحاضر القريب ـ فى نظر المؤلف ومعه السارد « الحياة » و « الوعى » الجمعيين ، وكأن الأمر يتعلق بسيرة قديسيْن تنتظم حياتهما ضمن حياة الجماعة[٢٦٠] ، وتلتحم بها فى فترات التأزم والانهيار والاستسلام ، ومن ثم يهتدى (جمال الغيطانى) إلى مبدأ « الرجعة » الشيعى فيستحضر (الحسين بن على) (وجمال عبد الناصر) فى زمن لاحق مطلق ، ويخلق بينهما نوعاً من التماهى فى الصحوة والانبعاث الجديدين على غرار تماهيه مع السارد ، وتماهى السارد مع أبيه ، وتماهى الأب مع (جمال عبد الناصر) ، ثم أخيرا تماهى السارد مع (الحسين) تماهياً عضوياً فى الفصول الأخيرة[٢٦١] بعد أن كان دليلاً له فقط . هذا إلى جانب أن اعتماد أسماء الأعلام فى (كتاب التجليات) ضرب من ضروب الاستحداث التى تمس هيكلية البناء فيه من حيث مظاهر التضمين والتركيب والتوليف بين النصوص المهجنة ، وتماس الواقعى ـ التاريخى مع المتخيل ـ المحتمل من أحداث القصص المركبة السالفة ، وهى المظاهر التى من شأنها أن تطرح كإشكالية مركزية ضمن إشكاليات حداثة الكتابة الروائية العربية المعاصرة ، وهى توظف أسماء الأعلام وغيرها من الطرائق والقوالب لمحاورة التراث الأدبى القصصى السردى العربى العتيق وتحويره ، وتلوينه بالخطاب التاريخى والحكائى ـ الشعبى والخرافى ، والخطاب الفلسفى ـ الدينى والتصوفى ، ثم الخطاب السياسى فى نهاية الأمر لتنشيط عنصر « الإدلوجم » L'idéologeme . وكلها خطابات تقوم فيها أسماء الأعلام ـ كما فى (كتاب التجليات) و(الزمن الموحش) لحيدر حيدر مثلا ـ بوظائف وأدوار متعددة[٢٦٢] ، تتعدى حسبانها مجرد « ألفاظ تحيل على شىء من الأشياء »[٢٦٣] إلى كونها جزءاً لا يتجزأ من الخطاب الذى تندرج ضمنه فى القول الروائى و« القصة » . وهذا يعنى أن التعامل مع أسماء الأعلام دلالياً ينبغى أن يتم على مستوى ما تمثله من إحالة ومرجع متراكمين فى الذاكرة والثقافة والتاريخ والمجتمع ، وعلى مستوى المقام الذى استلت منه فى هذه المنظومة إلى المقام الذى تتلبسه وترد فيه عندما تتخذ صيغة معدلة منحوتة ومنزاحة قليلا ، مادام الاسم ـ العلم :

« يؤكد استمرار المرجعية ، ويشتغل كمؤشر لا معنى له سوى المعنى الوحيد الذى يختص به فى أصله Sens rigide ، ولا يتغير فى إطار

زمكانى كما لا يتغير نسبياً فى إطار العوالم المتيسرة »(٢٦٤) ، ولكنه — برغم ذلك — « يستدرج مجموعة من المؤولات أكثر خصوبة وحمولة من حيث الوجدانية ، من مؤولات الأسماء النكرة كما تفرض ذلك الوظيفة الأدبية والشعرية لأسماء الأعلام »(٢٦٥) . وهكذا ننتقل من مجال الدلالة إلى مجال التداولية La pragmatique التى ينبغى أن تراعى فيها مطابقة بعض مظاهر بناء المعنى La signfication للاستعمالات المختلفة لاسم العلم ؛ أى أننا ننتقل من « المعنى » إلى « الاستعمال » ، ومن « اللغة » إلى « المجتمع »(٢٦٦) ، ومن علم الدلالة والتداولية إلى « الأنثربولوجيا »(٢٦٧) ، وفى هذه الأخيرة تصبح لأسماء العلم وظائف أهمها « تحديد ماهية الشىء ، وتصنيفه ثم معناه »(٢٦٨) ، ويمكن عدّ وظيفة التماهى — بحسب كلود ليفى ستراوس — « الوظيفة الشرعية » لاسم — العلم(٢٦٩) ، وهى الوظيفة التى تعين على بروز شروط فائدة هذا الاسم من حيث هو ينتمى إلى مجموعة يحيل فيها على فرد ، ومن حيث هو يعبر عن حاجة إلى ضمان استمرار المرجع فى الزمان والمكان(٢٧٠) ، وينشأ عن ذلك أن اسم العلم تتوزعه ثلاثة مستويات أو ثلاثة حقول : الحقل « المقامى » — أى حالة القول بالنسبة للقائل والمجال الذى يقول فيه وفى اللحظة التى يقول فيها ، أو ما يعبر عنه بـ ego hic et nunc — ثم حقل اسم — العلم ، وحقل التشخيص(٢٧١) ، ويمكن تصورها على الشكل التالى :



تأسيساً على هذه التصورات والمنطلقات النظرية والمنهجية يبدو أن الاستهلال — المدخل فى (كتاب التجليات) يؤسس أول سند لإمكان ربط هذه الأسماء بالمكون الدلالى ، وذلك انطلاقاً من الميثاق التداولى الذى يقيمه المؤلف مع المتقبل وينهجه بصدد ذكر بعض أسماء الأعلام التى ستردُ فى النص عن طريق سارد وسيط لم ينفصل بعد عن هذا المؤلف ، ليقتحم فيها بعد فضاء « القصة » عن طريق التجلى والاستحضار . ويتخذ هذا الاستهلال — المدخل من هذا المنظور صفة مختصر تعاقدى جمع بين « توجيهات » و « تعليمات » المؤلف الخاصة بقانون القول والكتابة الروائيين وبين أبرز اسمين علمين(٢٧٢) — هما (الحسين) و (جمال عبد الناصر) — وبين « الأب » . وإذا كانت شخصية « الأب » المستحضرة قد تزرع انطباعاً بأنها أقرب ما تكون إلى إعادة إنتاج « سيرة ذاتية » للمؤلف إثر وفاة والده ، كما يفترض الروائى المصرى (إبراهيم عبد المجيد)(٢٧٣) ، فإن شخصيتى (الحسين) و (جمال عبد الناصر) ستأخذان على عاتقهما وظيفياً إعادة إنتاج معنى (أو معانى) هذه السيرة المركزية ، بوصف الأب « رمزاً للمستضعفين الذين كانوا فى عصر الحسين وفى زمن عبد الناصر »(٢٧٤) كما سيبدو فى القصص المتفرعة عن القصة النواة : قصة « العودة » من الرحلة المتخيلة إلى العالم الآخر ، وقصة العودة من السفر إلى باريس .

ويتبين من هذا الاستهلال أن كل اسم علم مركزى من هذين الاسمين سيتحرك فى فضاء هذه القصص على ضوء مرجعية وظيفية وتشخيص نموذجى لفترتين « مظلمتين » من التاريخ العربى المعاصر والقديم — إن فى النص أو فى نظر المؤلف الذى يعد خلفية (كتاب التجليات) تقوم على حكى « تجربة القهر فى أى زمن وتحت أى نظام »(٢٧٥) . ومن هنا ينهض الخطاب الهاجيوغرافى التمجيدى للشخصيتين ، كما ينهض مبدأ ربط كل منهما بشخصيات تتحرك فى فلكها ، وهكذا يصير لكل اسم علم محورى أسماء تابعة تتعلق به لتغذى الحمولة العامة ، وتقوى شحنة التقاطع والتقابل والامتداد بين أزمنة القهر وعصوره . وإذا كانت شخصية « الأب » أيضاً تقف عند تحويل أسماء شخصيات فعلية وحقيقية حولها لخدمة هذه الأطروحة انطلاقاً من حقيقة الوقائع فى قصة الأب المتخيلة فى النص(٢٧٦) ، وتعيد إنتاج ارتباطها بشخصيات من محيطها « الواقعى » — باستثناء استضافة أسماء شخصيات أخرى « حقيقية » لم تتصل وترتبط بها مادياً مثل (مازن أبو غزالة)(٢٧٧) (ص ٩٢ فى كتاب التجليات) — فإن شخصية الحسين تضعنا — كاسم علم — فى صميم « صنعة الرواية » و «صنعة الشكل» ؛ وذلك لأن (جمال الغيطانى) — إلى جانب استحضار شخصيات من زمنها ومعاصرة لها فى ستينيات القرن الأول الهجرى — يعيد إنتاج « قصة » (الحسين) عن طريق استنساخ ما ورد فى كتب التاريخ العربى الإسلامى ، من قبيل (الكامل) لابن الأثير بصدد تولية معاوية ومذبحة كربلاء و « ثورة التوابين » عندما يورد — بعد ذكر (الحسين) عدة مرات منذ الإعلان عنه فى الاستهلال « رفيقاً للتجليات » (ص ٧) — على التوالى أسماء (عبد الله بن مسلم بن عقيل)(٢٧٨) و (معاوية)(٢٧٩) و (مسلم بن عقيل)(٢٨٠) و (يزيد بن معاوية)(٢٨١) و (عبيد الله بن زياد)(٢٨٢) و(هانىء بن عروة)(٢٨٣) و (زين العابدين)(٢٨٤) و (السيدة سكينة)(٢٨٥) و (السيدة رقية)(٢٨٦) و (السيدة نفيسة)(٢٨٧) ، وغيرها من أسماء الأعلام الأخرى . وإذا كانت كل هذه الأسماء ترتبط بمنظومة نسبية مرجعية هى آل البيت ، ولا تتعدى حقل المقام الأول من حيث وظيفة الاسم فى (كتاب التجليات) ، فلا تتجاوز مبدأ تأطير خلفية « قصة » تجلى (الحسين) المستحضرة وأجوائها ، إلى حد أن المؤلف يتعامل بخطية واضحة مع ما تتضمنه من وقائع وأحداث تاريخية وسياسية(٢٨٨) ، فإن أسماء من قبيل (سليمان بن صرد الخزاعى)(٢٨٩) و (المسيّب بن نجبة الفزارى)(٢٩٠) و(عبد الله بن سعيد بن نفيل الأزدى)(٢٩١) و(رفاعة بن شداد البجلى)(٢٩٢) ، وغيرها كلها تشترك فى مرجع واحد هو « ثورة التوابين » ؛ فالأول « شهد صفين مع على . . ثم كان ممن كاتب الحسين وتخلف عنه ، وخرج بعد ذلك مطالباً بدمه فترأس التوابين . . وكانت عدتهم خمسة آلاف ، وعرفوا بالتوابين لقعودهم عن نصرة الحسين حين دعاهم ، وقيامهم بطلب ثأره بعد مقتله »(٢٩٣) ؛ والثانى : « سكن الكوفة ، وثار مع أهلها من التوابين فى طلب دم الحسين . . قتل مع صرد فى إحدى المواقع »(٢٩٤) ؛ والثالث « خرج مع صرد فى نحو خمسة آلاف رجل يقال لهم « التوابون » يطلبون ثأر الحسين ، وآلت إليه إمارتهم بعد مقتل

سليمان بن صرد ، والحسيّب بن نجبة »[٢٩٥] . ومَن شأن هـذا الارتباط الوظيفى بين هذه الأسماء ـ من خلال ارتباطها مرجعياً بحركة سياسية لا تقل أهمية عن حركة « الخوارج » ومواقفها ـ أن تضعنا إزاء قضية « صنعة الشكل » فى (كتاب التجليات) وهى تتعامل مع الحدث السياسى والخبر التاريخى ؛ ذلك أن احتواء « قصة » (جمال عبد الناصر) لهذه الحركة تجعل من تضمينها جزءاً من استراتيجية الخطاب الذى يقيمه المؤلف بصدد تماهى (الحسين) و (عبد الناصر) وتماثلهما ، وجزءاً من المرسلة التى نجدها فى (موقف الشدة) بعد ظهور (عبد الناصر) المنتظر فى زمن لاحق ولا يجد من يؤازره كما آزر « التوابون » (الحسين) وطالبوا بدمه ، وهنا يمكن الانتقال من « مرجع » أسماء الأعلام إلى « التشخيص » La reprsentation بمفهومه الروائى فى « قصة » حرب (عبد الناصر) مع العدو ، وبمفهومه الدلالى الصيغى فى التوظيف ، أى الانتقال إلى « التأويل » وعد زمن (عبد الناصر) كعصر (الحسين) ، وذلك ما يؤكده السارد كما يؤكده كون (كتاب التجليات) المتخيل ، عندما يتعلق الأمر بشحن الأطروحات الرئيسية بإدانة « الواقع » السياسى المنهار الذى يقوم على خنق الحريات والاعتقال والتعذيب[٢٩٧] الذى يتخذه (جمال الغيطانى) مطية « لقصة » (الزينى بركات) عندما يتحدث عن « البصاصين » وملاحقتهم الناس فى عصر المماليك على غرار ما يفعله (معاوية) وهو « يرسل الى المدينة عيونه وأرصاده ، صباح كل يوم يرسل والى المدينة تقريراً إلى دمشق به حركات الحسين ، معاوية لا يكتفى بذلك ، بل يوفد واحداً من عتاة شرطته السريين ، يستقصى خروج الحسين ودخوله ، تردده على المسجد ، مجاورته لقبر جده المصطفى ، توقفه فى الطرقات ، حديثه إلى الناس ، عطفه على الفقراء ، والغرباء ، والضعفاء ، والذين نأت بهم الأحوال عن أوطانهم ، أوفد معاوية شرطياً سرياً آخر من أصل رومى ، وشرطياً سرياً ثالثاً ، ورابعاً ، وخامساً ، كل منهم يجهل الآخر ، لا يدرى أن هناك من يقوم بنفس عمله فى اللحظة ذاتها » (ص ١١٩) ؛ وبذلك تكون شخصية (الحسين) تشيخصياً وعلى مستوى عالم (كتاب التجليات) هى النقيض « الموضوعى » ـ فى منظور المؤلف ـ لشخصية (معاوية) كطرفين فى المعادلة نفسها على أساس أن السارد وهو يتخذ منه دليلاً ومرشداً له يمهد الطريق لاكتشاف « حقائق » الغيب (!) ، سيهتدى بواسطته ـ إلى رؤية جدلية قوامها : « أن الأشياء تتبدل » و« أن الأسوأ قد يتغير إلى الأحسن ، كما يتبدل الأفضل إلى الأردأ ، وإلا لما كان التغير والتبدل فى الأصل » (ص ١٢٥) ، وتتخذ هذه الرؤية صفة وثوقية لا تقف عند حدود « الحوارية » التى يعقدها السارد مع (الحسين) فى هذا الجانب ، وإنما تتعداها للخوض فى الزمن الحاضر وفق توجيهات أخرى نستشفها من تجاويف النص ، وتقترن بحمولة قراءة التراث السياسى العربى القديم ، واستخلاص دروس منه كما يتصوره السارد ـ ومعه المؤلف ـ عندما يقدم (الحسين) مثلاً وهو يفكر « فى فقراء الدنيا الذين يعرفهم ولا يعرفهم ، وهم كثر » (ص ١٢٤) ، ويقدم (مسلم بن عقيل) وهو يتردد فى قتل (عبيد الله بن زياد) بإيعاز من (هانى بن عروة) (ص ١٢٥) ، ويقدم مذبحة (كربلاء) فى صيغة حرب جديدة (ابتداء من موقف الظمأ ـ ص ١٨١) ، وكلها مستويات ومظاهر استطيقية تندغم ضمن تصور وتقريب الفهم بصدد الربط بين الكتابة الأدبية الروائية ، وبين « قراءة التراث » كما يصدر عن ذلك (جمال الغيطانى) فى (كتاب التجليات) ، وفى غيره من النصوص الروائية الأخرى من خلال « استلهام التراث فى خلق أشكال فنية جديدة ، متفردة ، تعبر عن واقعنا بقوة ، وتمدنا بأدوات فنية لصياغة هذا الزمن المولى »[٢٩٨] . ومن شأن هذا التصور أن يقرن بين أطروحات هذا العمل الأدبى رؤيويا ، وبين أهمية الشكل الروائى ووظيفته فى التعبير عن رؤية للعالم .

٣ - ٢

رغم أن (كتاب التجليات) يتخذ بنية شكل روائى سائب لا يثبت على حال ، فإنه من الممكن الولوج إلى عالمه بسهولة نظراً لوضوح الاستراتيجية الفنية التى ينهجها (جمال الغيطانى) فى تشييد هذا الكون وبنيته ، ويتأكد هذا الوضوح منذ مدخل النص عندما تتأسس أول لبنة فى المرسلة المركزية للخطاب « الروائى » ، وهى تنشد إلى رغبة التعبير عن تعارض بين بطل إشكالى والعالم الذى يحيط به ، لصياغة هذه الرؤية للعالم ، وهى رؤية تساهم فيها كل القصص المتشابكة فى النص وما تحيل عليه من وقائع وأحداث ، يظل السارد فيها ناطقاً باسم هذا البطل الإشكالى الذى يبدو متوزعاً منذ الوهلة الأولى بين الوفاء لماض عام وماض خاص ، وبين التشكيك فى الحاضر والأمل فى مستقبل يتحقق . ويمكن اعتبار الموقف من « إسرائيل » و « مصر » و «فلسطين» أول مظهر فى هذه الرؤية ، ثم يليه بعد ذلك الموقف من « الناصرية » وإن السارد ـ وهو يؤسس بؤرة الحكى عن رحلة متخيلة إلى الماضى البعيد والماضى القريب ـ يؤسس أيضاً أول تمفصل فى التعبير عن رؤية العالم ، وذلك عندما يتماهى صوته مع «الصوت» الروائى للمؤلف فى إلغاء حدود الفصل بين الماضى والحاضر ، وقراءة «الثانى على ضوء الأول» ، وقراءة الأول على ضوء الثانى» ، يساعده فى ذلك ـ فى الأساس ـ الموقف المعرفى الذى يتخذ فى (كتابات التجليات) من مقولة الزمن : إنْ فنياً على مستوى تذويبه فى إواليات «القصة» ، أو فلسفياً على مستوى الإيحاء بلا جدوى سيولته الحرفية ، ورغم أن الشعور بالزمن فى هذا العمل الأدبى يبدو ملغياً ، فإنه يساهم فى تأطير أحد مظاهر الأطروحة العامة عندما يتخذ صورة « ظواهر وأحداث وأفعال تبدو أجزاء أشتاتاً منفصلة تتجاور فى المكان والزمان »[٢٩٩] ، ولكنها تتصل وتتداخل وتتبادل التأثير . وبهذا تنتصب دلالة الزمن لتغدو جزءاً لا يتجزأ من الخطاب « الإيديولوجى » والوعى الممكن بالتغير والتحول ، ويظل هذا الزمن رغم ذلك أقرب ما يكون فى ملامحه إلى مجال الحلم منه إلى مجال الفعل ، كما يغدو الحاضر لحظة تذكر مستمرة أزلية بالنسبة لقصة السارد النواة بعد الرحلة المتخيلة والعودة منها وتدوينها ، أو بالنسبة للقصص الثلاث المتفرعة عنها على السواء . ويعكس هذا فى العمق بنية رؤية للعالم محايثة ، ولكنها متأرجحة يتجاذبها الجدل والمثالية ويتصارعان فى تضاعيفها ومضاعفاتها : تارة تميل إلى البعد الأول ، وتارة تجنح إلى الثانى ، ولا تعلن عن نفسها بصراحة ، بل قد تتخذ شكل رؤية ملتبسة ومركبة بحسب وظيفة شكل كل قصة وأطروحتها ونقيضها على حدة ، وبحسب كل قصة وتقابلها مع القصة الأخرى ، ومن شأن هذا الالتباس والتركيب أن يؤكد إشكالية السارد ـ البطل الذى يظل متوزعا بين القول بالثبات والقول بالتحول . وهكذا يستعير (جمال الغيطانى) ، لتشخيص حدة التعارض بين البطل وعالمه ، البعد الأول ـ الثبات ـ عندما يماثل بين زمن (الحسين) وعصر (جمال عبد

الناصر) ، ويجعل منها كونين متطابقين ، يكرر ثانيهما الاول على عرار تكرار مقولة الزمن فى تجاويف « القصة » ، والقول بدائرية هذا الزمن المغلق الذى ينتقل كتلة واحدة ودفعة واحدة . لكنه يلجأ إلى البعد الثانى ـ التحول ـ عندما يجعل ظهور (جمال عبد الناصر) « رجعة » هى وليدة الثبات الذى سبق/يسبق التغير ، وإن كانت عناصر كبح هذا التحول تظل هى الغالبة من خلال استثمار الزحف الإسرائيلى على مصر إثر معاهدة (معسكر داود) ، واستثمار « قصة » تجلى (جمال عبد الناصر) فى زمن لاحق لهدم الثبات ، ويقترن بهذه الرؤية مسّ « الشعب » فى وجدانه ومقدساته ، بعد أن كان الزحف الإسرائيلى هو السبب فى تحقيق وعى السارد ـ البطل بزمنه الفعلى ، فيدفع به إلى الرحلة والتجلى ، كما تقترن بها أيضاً جدلية التماثل بين عناصر « فشل » (الحسين) و « فشل » (جمال عبد الناصر) فى موقفهما من « المستضعفين » و « الحرب » فى (كربلاء) أو (حرب ٦٧) وبعدهما (حرب أكتوبر) : فى الطرف الأول يكون جند (الحسين) من « التوابين » والمتشيعين لآل البيت فى مواجهة آل أمية ، وفى الطرف الثانى جنود (جمال عبد الناصر) هم شهداء سيناء ومازن أبو غزالة ، وابن إياس[٣٠٠] ومحمد عبيد ، وأحمد عرابى وأب السارد ـ رمزاً للطبقة المسحوقة ـ وهم قلة لا يتجاوز عددهم سبعين[٣٠١] ـ ويواجههم أصحاب وحلفاء ، « **من خَلَفَ عبد الناصر فى حكم مصر ـ لعنه الله ـ أقبل فبقى فى الخلف جبانا كعهده فى عمره ، يدبّر ويدفع بغيره لينفّذ ، وفى الوقت الملائم ينجو بنفسه . كان فى عدة آلاف من الجنود ، وخدام الاحتكارات الأجنبية ، جنود يرتدون [زى] الحرب فى زمن ابن معاوية قاتل الحسين ، وجنود يرتدون الزى الخفى للموساد ومقاتلين من قوة الانتشار السريع الأمريكية ، ومرتزقة مجهولى الهوية ، وأرباب بنوك ، وأصحاب شركات المياه الغازية ، ومقاولين ، وسماسرة ، وتجار اثار** » (نفس صفحة : ٢٧٦) ، يؤازرهم فى ذلك (ج. فوستر دالاس) و (مردخاى جور) و (العزيز هنرى) ـ هنرى كيسنجر ـ و (جيمى كارتر) و (ألكسندر هيج) و (رافائيل إيتان) و (أرييل شارون) و (رونالد ريجان)[٣٠٢] . ويقدر ما يتضمن هذا التشخيص المتخيل لحرب آتية مؤجلة يخوضها (جمال عبد الناصر) فى زمن لاحق بعد « رجعته » ـ لغة كتوم مغلقة بنبرة سخر من انعدام التوازن والتكافؤ فى هذه الحرب ـ على عكس ما تقول به تعاليم الإيديولوجية العربية الإسلامية حول « الفئة الصغيرة » التى غلبت « الفئة الكبيرة » ـ بقدر ما يطمح (جمال الغيطانى) إلى التعبير عن « وجهة نظر » خاصة رداً على موجة الانتقاد التى تعرضت/تتعرض لها « الناصرية » كمذهب أوتيار سياسى ، وهذا ما يشكل أول ملمح فى المنظومة الأطروحية التى تغلف (كتاب التجليات) . ويختار (الغيطانى) لذلك صيغة سردية يستعيرها من بنية « الحكاية الشعبية » فيقدم (جمال عبد الناصر) فى شكل بطل شعبى يعود ويظهر من جديد استمراراً لمواقفه « القومية » السابقة التى اتخذها فى حياته الأولى ، ويتخذ طريقة « الدعوة السرية » لجمع أنصاره قبل خوض الحرب الحاسمة فى النهاية ؛ وهكذا يذكّر السارد بتأميمه القناة وتحديه للاستعمار (ص ١٦٠) ، ويذكّر بثورة الضباط الأحرار (نفس الصفحة) قبل أن يلجأ إلى نبرة تمجيدية للناصرية على لسان الضابط المكلف بحراسته بعد ظهوره فى الزمن اللاحق واعتقاله :

ص (١٤٣)/ص(١٤٤) : « . . . **تعرف أننى أدركت أيامك ، إننى أنتمى إلى جيل يطلق عليه اسمك ، رأيتك مرارا ولكن ليس عن قرب ، فلم يكن لمثلى أن يحلم بلقائك ، تأثرت بكلماتك وطربت للأغانى التى ذكرتك ، أنت باق ، وإن تكن هنا فهذا سوء فهم ، أنت لم يقبض عليك مختلسا وإن حاولوا اتهامك بعد موتك ، لم يقبض عليك مرتشيا وإن صرحوا بما يشوه سيرتك . . نحن لم نصدقهم ، صحيح أنك الآن أمامى ، لكن اعذرنى ليس الأمر بيدى ، إننى أؤدى واجبات وظيفتى ، لا تنس أننى حلت بينك وبينهم . . . الذين ضربوك لم يسمعوا عنك ، اسمك لم يذكر منذ زمن بعيد ، صورك لم تنشر ، تماثيلك هدمت ، كنت مصدرا للتهديد وأنت فى قبرك ، ولا تنس أننى حشتهم عنك ، لا تنس أنك فى زمن غير زمانك . . عبد الناصر ، لماذا قدمت ؟ لماذا ؟ . .** » .

ولا تقل نبرة التمجيد التى يقرنها السارد بالشعب قوة عن النبرة السابقة حين تجعل (جمال عبد الناصر) لا يُرى « إلا هو » (ص ١٣) عندما يكون فى موكب ، وتجعله أيضا فى مقام الحسين (ص ١٤٤) ، و « بطلا » تاريخيا ، وقد بنى السد العالى الذى من أجله يحاكم (ص ١٥٩) و « جاء ملبيا نداء الذين لا حول لهم ولا سند » (ص ١٦٦) ، و « أنصف الضعيف من القوى والفقير من الغنى » (ص ٢٤٧) ، وهى النبرة التى تقودنا فى النهاية إلى إقامة المعادلة الأطروحية التى تحرك مضمون هذا الخطاب المنافح عن « الناصرية » على ضوء المقابلة بين (الحسين) و (معاوية) وبين (جمال عبد الناصر) و (السادات) ، بخاصة أن السارد يجعل (جمال عبد الناصر) يجيء البلد لأنه « محمى بآل البيت » (ص ١٦٦) ، ويقترن بهذا أيضا ارتباط « الأب » بـ (الحسين) من وجهة نظر الحس الشعبى الذى يجعله لا يفرق بين الولاء لكليهما على السواء ، ويدفع به إلى الخروج مع (جمال عبد الناصر) إلى (كربلاء : الحرب مع إسرائيل) لمؤازرة (الحسين) ، وتنطوى هذه المعادلة على بعد « إيديولوجى » جد متميز يتلبس بمقولة « النقد الذاتى » عندما يجعل (عبد الناصر) يعترف للأب بأنه لم « تتبعه إلا قلة » (ص ٢٥٠) ورغم أن « الأب » ـ بوصفه رمزا لهذا الحس الشعبى ـ يقول بأن « القلة أول حد الكثرة » (الصفحة نفسها) ، فإنه لا يرتفع إلى حد الطرح الجدلى لمسألة الناصرية بوصفها عقيدة سياسية ـ قومية ، فيرد سبب الفشل إلى صعوبة الزمن ، أما السارد فيعبر عن وجهة نظر شائعة عندما يقرن بين أفولها وتولى السادات : « تركت لنا خليفة السوء ، أنت الذى اخترته ، خليفتك هو الذى قوض عهدك » (ص ٢٥١) . ومثل هذا التشخيص الذى يتم لشخصية (جمال عبد الناصر) من حيث هو بطل تاريخى ـ قومى ـ سياسى ، يكاد يرتفع ليصير بطلا روحيا ـ دينيا على غرار (الحسين) ، هو الذى يجعلنا نغامر بالقول إن (كتاب التجليات) يطمح إلى تشييد خطاب هاجيوغرافى ، مادام يستل من هذا الجنس الأدبى العتيق الوظيفة « التعليمية » و « التنويرية » و « التمجيدية » ، كما عبر عن ذلك (ميشيل دوسيرتو)[٣٠٣] ، ويستلهم حياة كل من (الحسين) و (جمال عبد الناصر) كبطلين روحيين من وجهة نظر « الحس الشعبى » ، مع تقصى واستقصاء ماهو « نموذجى » Exemplaire بطريقة تقديسية تجعل حياتها عبارة عن « شيم » و « معجزات »[٣٠٤] ، بل إن (كتاب التجليات) فوق ذلك يمزج كما يبدو بين تقديس سيرة (جمال عبد الناصر) بوصفه بطلا ، وسيرة (الحسين) بوصفه إماما . وفى هذا المزج تستوى عناصر

لماجيوغرافيا بوضوح ، فحياة (جمال) بوصفه بطلا فى « قبر » أو « ضريح » حاضرة حضورا قويا ، و « مليئة طافحة » على غرار حياة الأبطال الملحميين والدينيين الذين يكونون فى هذه الأضرحة والقبور أقوى وأكثر إشعاعا من ذى قبل ، مكسُوِّين بالمجد الجديد الذى خلعته عليهم الآلهة . . وعندما يخرجون من مخبئهم ليكشفوا عن أنفسهم للأحياء ، فإن ظهورهم يبهر[٣٠٥] » . أما مايجعل (كتاب التجليات) عملا أدبيا ذا أطروحة (أو أوطروحات) فأمر يستدعى الغوص فى مكوناته الدلالية ، وربطها بالمرسلة والخطاب الإيديولوجى فى النص وما تحيل عليه من مراجع متباينة فى القول والكتابة الروائيين و « اللغات » و « الأصوات » القائمة فى صلب الخطاب . ولعل أبسط مدخل للقول بوجود « أطروحة » ما ، هو مراعاة جانب « الواقعية » فيها من حيث التعامل مع وقائع وأحداث فعلية تدعم « الواقعى » ، فيها رغم احتفاظ المؤلف بشخصيات « حقيقية « غير » « مزورة » — إلى جانب مراعاة « التعاليم » التى تسعى إلى البرهنة عليها من خلال تبنى موقف الدفاع عن « الناصرية » نسبيا بوصفها عقيدة أو مذهباً سياسياً مادامت الرواية الأطروحة تقوم على هذا الأساس[٣٠٦] . وتتأكد أطروحية (كتاب التجليات) من هذا المنظور عندما نربط ظهورها (سنة ١٩٨٢) بمرحلة الجدال والسجال بين المثقفين حول «الناصرية» بمصر وخارج مصر فى العالم العربى سلبا وإيجابا . ورغم أنها لا تصوغ هذه الأطروحة الممكنة بصريح العبارة ، فإن هناك سمات تعين على افتراضها والتعرف عليها ، وفى مقدمتها وقوف السارد شاهد إثبات لتبرئة ذمة «الناصرية» من أخطائها «الوطنية» وموقفها من الجماهير الشعبية ، والقول بأنها — من خلال مواقف (جمال عبد الناصر) — حاولت على الأقل صيانة استقلال مصر ، وما عودة (جمال) ودعوته إلى إزالة العلم الإسرائيلى وطرد ممثل الكيان الصهيونى إلا دليل على هذه «الوطنية » (ص ١٨) . ثم السمة الثانية — التحام الخطاب الأدبى بالنبرة « التعليمية » والكشف عن «الواقعى»[٣٠٧] . ومن خلال ذلك يتضح أن السارد — وهو يلون بؤرة الحكى بنبرة تنويرية حول (الحسين) و (عبد الناصر) — يشيد محكيا تعليميا فى ربط « الناصرية » بوضعها المحلى ، وربط ذلك بالصراع والواقع الاجتماعيين ، وفى جعل فشل عبد الناصر فى حربه المتخيلة مع العدو مترتبا عن عدم الوعى بالواقع الذى ظهر فيه هو وظهرت فيه ثورة « الضباط الأحرار » ، بالإضافة إلى تكالب تحالفات خارجية أخرى فى المنطقة ، وإهمال الفاعلية الشعبية بوصفها قوة فاعلة فى الصراع رغم المؤازرة الصريحة لهذه الثورة فى حياة (جمال) الأولى . ولعل تضمين المكون السير ذاتى من خلال قصة تجلى «الأب» من شأنه أن يؤكد واقع الشعب وحقيقة « الناصرية » ؛ وذلك أن السارد حين يحيل على هذا المكون ويقرنه بطبيعة علائق الإنتاج العشائرية — الإقطاعية البدوية فى الريف المصرى ، واستيلاء الأعمام على أرض الأب وهجرة هذا الأخير إلى القاهرة ، وغيرها من المظاهر «الاجتماعية» الأخرى ، يجعل من الواقع المصرى المحلى سببا فى فشل الناصرية فى عهدها الأول . ويمثل هذا الملمح المظهر الثانى لخطاب السارد الذى يصوغ أطروحته بصدد الناصرية بشكل مزدوج التمفصل بين الشعب تجاه الناصرية ، والعكس ، هذا إلى جانب احتفاظ هذا الخطاب بعناصر الفشل الأولى من خلال الرجعة الثانية .

لقد كان من الممكن عدم الخوض فى جوانب « الأطروحة » فى (كتاب التجليات) بحكم أن هذا الجانب قد يبعدنا حتما عن « صنعة الشكل » فيها ، إلا أن ما يبرر الاحتكام إليها هو أن الشكل ذاته فى هذا العمل يصير أطروحة مادامت هذه الأخيرة هى جزء لا يتجزأ من الرؤية للعالم فى هذا العمل الأدبى ، ويؤكد هذا التماسك بين هذه المستويات كونه — (كتاب التجليات) — يستحضر « بنية تلقين » Structure d'apprentissage عندما يبنى مرسلة النص على أساس البحث والسؤال ثم الوصول إلى الحقيقة — كما بينا فى الفصل الأول فى الشكل الأول — ومن ثم ينتقل من «الجهل» إلى «المعرفة» عبر القصة — النواة والقصص المتفرغة عنها ، ويقرن ذلك بنظام خاص للدلالة من حيث تطعيم هذه القصص باللغات والأساليب والأصوات الإيديولوجية المختلفة ، واستدراج الاسم — العلم لتقوية هذه البنية التلقينية التى يظل البطل فيها — بوصفه سارداً — عاملا وحيدا ؛ أى موضوعا ومتقبِّلا فى الوقت نفسه[٣٠٨] ؛ لأنه هو الذى يتحرك فى العالم ، ويستفيد من المعرفة قبل أن يلقنها للمتقبِّل من جهة ، ثم لأنه — من جهة ثانية — يبدو كأنه يمثل نسقا أعلى super systéme من حيث الإيديولوجيا[٣٠٩] فى الفصل والتميز وعقد التقابل والتماثل بين المذهب الشيعى «افتراضا مجاوزة » ، وبين الناصرية بوصفها فكرا شعبيا فى الدرجة الأولى ، وبين تشيع الشعب أو تناصره — من الناصرية — فى الدرجة الثانية ، وذلك إذا اعتبرنا «الأب» ممثلا لهذا التمفصل المزدوج ، هذا بالإضافة إلى وجود تقابل أساسى يغذى هذه السمات الأطروحية بين القيم «التقليدية» والقيم «التقليدية — الجديدة » اللتين خلقتهما كل من تجربة الحركة الشيعية وتجربة الناصرية ، وبين القيم «التقدمية » التى ينبغى أن يهتدى إليها المتقبل «بالتعلم» و « التلقين » ، ويمكن استخلاصها من كلتا التجربتين فى الدفاع والمناصرة والتأييد والتضحية والمواجهة والبطولة وغيرها ، واعتبارها فى النهاية قيما «زائلة» و «زائفة» تكون سببا فى احتدام التعارض مع العالم لدى السارد — البطل ، ومن ثم يتجه للبحث عن قيم «أصيلة » حقيقية فى «عالم آخر» ! فالسارد عندما يختار الرحلة ثم العودة — بإيعاز من المؤلف وتدبيره القصدى — إلى/من الماضى — الحاضر ، والحاضر — المستقبل عن طريق التجلّى يسعى إلى نشدان هذه القيم «المثالية» الضائعة فى عالم المثل ، وهو يضع تحت المحك مدى صلابة الموقف والثبات على المبدأ إن بالنسبة للقيادة والزعامة السياسية — ويشخصها (الحسين) وهو يصمد للفتك فى (كربلاء) ، و (عبد الناصر) وهو يواجه أصحاب السادات فى رجعته الثانية ، ومن هنا يتخذ صفة امتداد لفكرة «المهدى المنتظر » لدى أتباعه ولا شك — أو بالنسبة للسواد من الأمة و الشعب ممثلين فى زعماء ثورة «التوابين» ، وأنصار (عبد الناصر) فى حربه ، ابتداء من أبيه الذى أوى إليه ، حتى (عرابى) و (مازن أبو غزالة) . ويعكس هذا التوجه نوعا من الميل إلى المونولوجية عندما يتداخل النسق السردى والنسق الإيديولوجى فى (كتاب التجليات) ، ويعبران عن «وجهة نظر» المؤلف فى تبرئة ذمة «الناصرية» ومحاكمتها فى الآن نفسه . وهو يعتمد سارداً يعلم كل شىء ويتكلم «بصوت الحقيقة» كما تقول سوزان روبين سليمان[٣١٠] . وتتأكد هذه المونولوجية ، عندما نأخذ بعين الاعتبار طبيعة «الصوت الروائى» الذى يخبرنا فى هذا العمل الأدبى بالأفعال والشخصيات والظروف ، انطلاقا من الميثاق الشكلى الذى يحتويه النص وهو يقترن بالمتقبل — كما أسلفنا فى الوصف والتحليل — ويلجأ

إلى تقنية الكشف عن عناصر الكتابة وأرديتها التى ترتديها وهى تراوح بين الأشكال الفنية العتيقة ومعارضتها ، وبين الواقعى والمتخيل والمحتمل . ويتخذ الشكل فى (كتاب التجليات) من هذا المنظور معمارية تعبر عن هذه العناصر والمقومات متداخلة عندما يتجه المؤلف إلى التوسل بنمط عتيق استطيقيا فى السرد واللغة والتركيب والأسلوب يعارض فيه أشكالا كبيسة وهجينة ، ويحقق نمطا متفردا وهو يتنامى ــ من حيث بنية الجنس الأدبى المتولد ــ مع نصوص سابقة له تشده إلى التاريخ والمجتمع والثقافة والحضارة والإنسان العربى ؛ وهذا يعنى أن المؤلف يريد أن يؤكد أطروحته العامة فى أن الماضى يتكرر فى الحاضر ، ويتصور المستقبل ــ عن طريق التجلى ــ نسخة طبق الأصل لهما معا ، وبهذا يعود (كتاب التجليات) ــ بوصفه نصا « سرديا » إلى أصول أولى ويعيد إنتاج صيغها الحكائية ــ الشعبية والخرافية ، ونبراتها الأسلوبية فى السيرة الدينية والتاريخية وغيرهما ، مما يجعل نص (كتاب التجليات) يعرف سيرورة من التحول والتبدل فى كل لحظة من لحظات انبثاقه . ومن شأن هذه السمة أن تجعل الشكل لدى (الغيطانى) من خلال عمله هذا يحقق بالفعل استراتيجية التجريب لديه . وهو يرى أن خلق الأشكال الفنية الجديدة ينبغى أن يتم عبر العودة إلى الينابيع العديدة فى التراث العربى فى كتب المؤرخين وكتب الخطط والسحر والتنجيم ، وكتب الأخرويات التى تقوم على ما سيحدث فى العالم الآخر ، وكتب العجائب وأسلوب المتصوفة[٣١١] ، وهى الخلفية «النظرية» التى تؤطر كتابة «تجليات» (الغيطانى) بخاصة فى ملمح «الأجزاء المتخيلة فى أسفار التاريخ العربى ، والتى تحاول تسجيل الزمن الذى شهد خلق العالم»[٣١٢] .

٣ ــ ٣

ورغم انحياز المؤلف ــ من حيث الشكل ــ إلى ما يمكن أن ننعته مع جوليا كريستيفا J.Kristeva بتحول «الأقوال» التى يختزل إليها النص فى شكل «كل» ، فيتحقق «الإدلوجم» بوصفه تناصا على مستوى البنية التركيبية[٣١٣] ، ورؤية إلى العالم ، فى «اختيار» نبرة أسلوبية عتيقة تعبر عن حقيقة «التجلى» ، فإن نص (كتاب التجليات) يحاور أيضا مظاهر تقنية الكتابة الروائية الحديثة عندما يعتمد عناصر الحكى العصرية كالتضمين[٣١٤] وتعدد الساردين تارة[٣١٥] ، والتكسير والإتلاف[٣١٦] والاستذكار ، وهو كثير قد سبقت الإشارة إليه أثناء تحليل بنية القصة والخطاب ، ثم تقنية الحذف والموجز[٣١٧] . وهكذا يغلب على استراتيجية الشكل ما يثار حاليا فى مجال النقد الشعرى ونظرية الأجناس الأدبية حول «طبيعة» الجنس الأدبى فى عدم الاستقرار والثبات والاستنساخ والمعارضة والمحاكاة والمحاورة والتحوير ، كما يطرحها (موريس بلانشو) و (تودوروف) و (جنيت) ؛ وهى المسألة النظرية التى تجعلنا نتساءل بصدد (كتاب التجليات) ــ كما تساءل تودوروف : «هل من حقنا أن نطرح للنقاش جنسا من الأجناس الأدبية دون أن نكون قد درسنا (أو قرأنا على الأقل) كل الأعمال الأدبية التى تكونه ؟»[٣١٨] وهل بالإمكان القول إن (كتاب التجليات) يحقق ما قاله (موريس بلانشو) : «وحده الكتاب الذى يهم . الكتاب كما هو بعيدا عن الأجناس ، وخارج السجلات من نثر وشعر ورواية وأدب شهادة التى يرفض أن يندرج تحتها ، وينكر قدرتها فى أن تحدد له مكانه وشكله . إن كل كتاب لم يعد ينتمى إلى جنس ما ، فهو يعود فى أصله إلى الأدب وحده ، كما لو كان هذا الأخير يمتلك مقدماً الأسرار والصيغ التى تسمح وحدها فى عموميتها أن تخلع عليه ، وعلى ما يكتب حقيقة كتاب ؟»[٣١٩] .

إن (كتاب التجليات) ــ من خلال هذا الطرح ــ يحيل على أسئلة منهجية ونظرية ــ نقدية ، لا تقف عند حدود المتن الروائى لدى (الغيطانى) وحده ، وإنما تتعداه إلى المتن الروائى العربى عامة ، خاصة وأن نموذجا من قبيل هذا الإنجاز من شأنه أن يعيد مسألة « التجريب » من حيث هو موقف معرفى ــ ثقافى من الذات والآخر بصدد نظرية الرواية لا من جهة كونها إنتاجا ــ فحسب ــ يرتبط فى نشأته بالتحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والحضارية والفكرية ، وإنما بوصفها إنتاجا ــ كذلك ــ لنصوص متعددة ترفض أن تستجيب للتصنيف والنمذجة التقليديين للأدب الروائى ، ولاتقنع بما دون «الرواية» وحولها ، كما نجد عند (حيدر حيدر) و (هانى الراهب) و (إميل حبيبى) و (مؤنس الرزاز) و (صنع الله إبراهيم) و (يوسف القعيد) و (جمال الغيطانى) وغيرهم . وهذا يعنى أن مسألة تجنيس الرواية فى العالم العربى قد أصبحت ذات خصوصية متميزة تنضاف إلى جملة الإشكاليات المطروحة حولها ، ولا تقف عند حدود التحليل السوسيولوجى والرؤيات للعالم وغيرهما ، بل تتعدى ذلك إلى البنى المورفولوجية فى التركيب والسرد واللغة (اللغات) والأسلوب (الأساليب) ، ثم إلى علاقة «إيديولوجية» التجريب بالبنى الذهنية المشتركة لدى جيل رواد الرواية العربية الجديدة عندما يقرنون بين اعتماد الشكل بوصفه رؤية للعالم ، وبين محاورة القضايا المطروحة بصدد نظرية الأجناس وشعرية الأدب الروائى . ومن قبيل ذلك ما يطبع (كتاب التجليات) وهو يستقدم مناخات عتيقة فى السرد للتعبير عن رؤية تكاد تكون « مأساوية » عندما يتقمص السارد شخصية بطل إشكالى مأزوم يعيش تعارضا بين عالمين ، ويبحث عن «الحقيقة» المطلقة فى عالم آخر غير عالمه الأرضى ، لكنه ــ رغم هذا التعارض ــ يحتفظ فى وعيه المأساوى بوفائه لهذا العالم الأرضى عن طريق «التجلى» و «الحلم» . وعلى عكس «رواية الأسرة» Le roman familial يبقى وفيا لأبيه وأمه ويحن إلى ماضيه من خلال إعادة إنتاج المكون السير ذاتى رغم أنه يعيش أزمته الحادة[٣٢٠] ، ويسعى إلى تجاوز خيبة الأمل التى منى جيل بأكمله بها ، هو جيل «الناصرية» الذى سمى السارد باسم زعيمها تيمنا كما أراد الأب[٣٢١] ، بل إنه ــ السارد ــ حين يجد نفسه محاصرا باعتقادات قد انتهت ولم تعد صالحة يلجأ إلى عالم أكثر وداعة وصفاء فى نظرة كى يحلم . ويقودنا هذا الملمح من جديد إلى طبيعة الجنس الأدبى الذى من الممكن أن يحاوره نص التجليات وهو يستثمر المكون السير ذاتى وتيمة الأب ، ويخلق نفس العلاقة التى نجدها بين الأب وابنه فى «رواية الأسرة» أو فى «الرواية الاجتماعية والنفسية» وفى «الرواية السيرية» و «رواية الأخلاق والعادات» كما تحدثت عن الأولى (مارت روبير)[٣٢٢] وعن البقية (ميخائيل باختين)[٣٢٣] ، بخاصة وأن المؤلف ــ وهو يكتب (كتاب التجليات) كان يقصد إلى عدم إلغاء أبيه[٣٢٤] . ومن هنا كانت قصة تجلى الأب تهدف إلى تحقيق التماهى ليس فقط معه ــ كما يتبين فى النص ــ وإنما مع «الناصرية» أيضا بوصف (جمال عبد الناصر) أبا روحيا للجيل الذى ينتمى إليه ، وكأنه يتطهر ويطرد من حياته كل العناصر المخزية غير المرغوب فيها .

إن (كتاب التجليات) يمكن أن يكون كل شيء مادامت « ترسيمة » بنيته المورفولوجية الشكلية التي يشتق منها تمنحه طابعه المقنع ؛ فهو يتغلف بالبطولة عندما يشحن نبرته المأساوية ، وينزع نحو التعالى والتسامى عندما يبحث عن المطلق ، ويظل واقعيا عندما ينشدّ نحو تيماته الاجتماعية التي يتحرك فيها معتمدا على الاستذكار ، ويجنح نحو العجائبي وهو يضخم «نرجسيته» في البحث عن المعرفة ويتفلسف و «يعقلن» الأمور[٣٢٥] . وهو في هذا كله ينتقل من «لغة» إلى «لغة» ، ومن نبرة إلى أخرى ؛ مادامت « اللغة ـ كما يقول الغيطاني ـ حاله مرتبطة بالعمل الفني نفسه ، متغيرة من عمل إلى اخر ، ولا يوجد اسلوب ثابت[٣٢٦] » ، ومادام كل عمل أدبي «يغير مجموع الحدود ، وكل نموذج يغير النوع[٣٢٧] » ، وكل نص يكشف عن «خصائص له مشتركة مع مجموع النصوص الأدبية ، أو مع أحد المجموعات التحتية للأدب (أي ما يطلق عليه بالتحديد الجنس الأدبي) »[٣٢٨] .

الهــوامش

(١) جمال الغيطانى ـ دار الوحدة للطباعة والنشر ـ الطبعة الأولى ـ ١٩٨٣ ـ ٣١٢ صفحة من الحجم المتوسط ـ قياس ١٩,٥×١٤ ـ بيروت .

(٢) باستثناء (الزينى بركات) و (وقائع حارة الزعفرانى) ونصوص أخرى قليلة ألحقت بها صفة « رواية » فإن أغلب كتابات (الغيطانى) تأتى خالية من هذه التأشيرة ، بل إن بعضها يعلن على أنه « كتاب » (أوراق شاب عاش منذ ألف عام ـ ص : ٦ ـ دار المسيرة ـ ١٩٨٠) ، وهـذا ما يستدعى الوقوف ـ عند نهاية التحليل ـ عند هذا الملمح اقتداء بما طرحه ويطرحه النقد « الشعرى » المعاصر بصدد مسألة الجنس الأدبي وهوية الكتاب ، خاصة وأن (كتاب التجليات) بدوره يثير ذلك وقد جاء غفلا من هذه العنونة الموجهة .

(٣) من النصوص السردية المطولة التى يمكن اعتمادها فى استجلاء عناصر الاستنساخ كتاب (خطط الغيطانى) ـ دار المسيرة ـ ١٩٨١ ـ ٤٩٩ صفحة ، وفيه نعثر على حضور نبرة الكتب التاريخية العربية التقليدية أسلوبيا ككتاب (البيان المغرب) لابن عذارى المراكشى أو (مروج الذهب للمسعودى .

(٤) من العناصر المكونة لصنعة الشكل فى (كتاب التجليات) وارتباطها بعناصر الكشف عن لعبة الكتابة عنصر التركيز على المتقبل وعلى « الوظيفة الإفهامية » ـ كما عند جاكبسون ـ اللذين يبني عليهما (الغيطانى) ميثاق القراءة والكتابة ابتداء من صفحة (٨١) : « فَتَعَلَّمْ » حيث يتم التأكيد على التواصل ، وسيأتى ذكر ذلك بالتفصيل فيما بعد .

(٥) خطاب الرواية ـ يوف/كتابة ـ منشورات ١٩٨٠ ـ انظر المقدمة من ص (٢١) إلى ص (٣٤) .

(٦) (كتاب التجليات) ـ م.م ـ ص (٦) .

(٧) يلى هذا المقطع السابق المستشهد به ما يؤكد بحث المؤلف عن نوع من التماهى بينه وبين السارد : « . . . وفجأة عند ساعة يتقرر فيها الفجر ، صاح بى الهاتف الخفى . . ياجمال » ص (٦) .

(٨) هناك عدة أمثلة ، ونكتفي ببعضها فقط كقوله :
ص ٤٢ : « . . أصبحت عيناً ، أصبحت سمعاً ، فرأيت بكلٍّ ، لم تقيدنى الجهات . . . » .
ص ٥٢ : « إنى مسلم إليك ذاتى . . » .
ص ٧٧ : « . . رأيت نفسى ، وكنت أدرى أننى الواقف فى مجال رؤيتى ، رأيت ما فوقى وما تحتى . . » .
ص ٩٥ : « . . لذت بحبيبى لكنه شغل عنى بالنظر إلى جهة لا أقدر على تحديدها » .
ص ١٧٧ : « صرتُ بصراً كلى . . . » .

(٩) موقف النجم (ص : ٢٦٦/٢٧٣) ـ موقف الشدة (٢٧٤/٢٨٠) ـ موقف الجمع (٢٩١/٣١٢) .

(١٠) هناك أمثلة كثيرة ، منها :
ص ٢٢ : « . . وطئتها أقدام لم أرها . . . » .
ص ٢٤ : « . . فجأة رأيت شخصا على بعد ، مشى على وجه الماء . . . » .
ص ٥٩ : « وفيها إيحاء بالرحيل إلى العالم الآخر لمقابلة الموتى » .
ص ٦٧ : « ذات الحجر الذى حدثنى عن موضعه . . . بينما الحجر يكرر برتابة : « توسدنى أبوك » .

ص ٧٨ : « لا أدرى كم انقضى ، غير أنى سمعت الأسماك والحيتان والأصداف والشعاب وسائر مخلوقات البحر تستجير منه وتستغيث . . . » .

ص ٨١ : « . . . سمعت نداءات الأغصان ، وحوارات الأحجار ، وهسهسات النجوم ، ولغيات الندى ، ولهجات الرياح ، وصريخ النيازك ، واستغاثات الشهب ، وأنين الذرة عند انشطارها ، وأصداء تمدد الكون النائى ، كنت أفهم ما يلفظ وما يقال . . . » .

(١١) قوله مثلا : « . . . كلمتنى نخلة نضرة ، سخية الطرح ، قالت إنها مدينة بوجودها واهتزازها اللطيف واخضرار سعفها إلى أبى ، لم يكن ممكنا أن توجد لولا دفنه لنواة بعد أن أكل بلحة » ص (١٠٤) ــ التجليات . انظر أيضا ص (١٠٩) و (١٢٠) .

(١٢) يبدأ المقطع السابق بقوله : « رجعت فهان على أن يتلاشى كل ما رأيت فعكفت ودونت . . . » ، ص (٦) ، وقبله ينفتح الاستهلال بنفس الحافز : « فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبرا » (ص ٥) .

(١٣) لسان العرب ــ المجلد (١٤) ــ مادة « جلا » من ص (١٤٩) إلى ص (١٥٣) ، وفيه أن « جلا » بمعنى « كشف وأوضح » (ص ١٥٠) و « تجلى بمعنى » ظهر وبان . . . وتجلى الشىء انكشف ، وتجليت الشىء : نظرت إليه » (ص ١٥١) و « قال سيبويه : جلا فعل ماض ، كأنه بمعنى جلا الأمور أى أوضحها وكشفها » (ص ١٥٢) ــ ومن المعانى التى تقارب وتقرب الرحلة والسفر قوله : « جلا القوم عن أوطانهم يجلون وأجلوا إذا خرجوا من بلد إلى بلد » و « الجلاء بمعنى الخروج عن البلد » (ص ١٤٩) . وكلها معان تفرض نفسها فى إدراك خلفية العنوان وإيجاد سيميولوجية له تشترك فيها كل عناصر الكشف بمعناه الصوفى ، والتحرى بوصفها كرامة وعناصر البحث عن الحقيقة والأسرار وتحديدهما وعناصر « الخروج » والعودة والرحلة والتنقل .

(١٤) ونعنى بذلك ورود لفظة « التجلى » ومشتقاتها بعدة حمولات منها « المكاشفة الصوفية » و « الحلول » و « السفر » بوصفها كرامة وخوارق ، ومنها « التجلى » بمعنى « الفعل الروائى » أو « الحدث الدرامى » ، وسيرد توضيح ذلك فيما بعد .

(١٥) مثلا : « رجعت بعد فراقى للأهل والوطن ، بعد أن قطعت اليباب ، واخترقت الحجب ، وتساقطت أمامى كل الحواجز التى لا تقدر على اجتيازها الطبيعة الإنسانية ، وأنا مفطور على الرحيل الأبدى فلا استيطان لى أصلا أبدا » (ص ٥ ، ٦) .

(١٦) إلى جانب ذكر الحسين بن على بن أبى طالب ، وذكر أخيه الحسن يرد ذكر السيدة رقية والسيدة سكينة والسيدة نفيسة (ص ٢١٤) ، وذكر زعماء حركة « التوابين » الذين ناصروا آل على فى محنتهم . انظر بصدد « التوابين » كتاب « الكامل » لابن الأثير ــ المجلد الرابع ــ ص ١٧٥ /ص ١٨٩ ، أما ما ورد من أسماء وشخصيات من التاريخ المعاصر فنكتفى بالإحالة على فعل « موقف الشدة » (ص ٢٧٤ /ص ٢٩٠) .

(١٧) ص (٢١) : « حال بينى وبينه الحاجز اللامرئى ، حوله بساط من سندس أخضر ، وفى السماء ألوان لا أسماء لها فى لغات دنيانا . . . » ، من (تجلى [كذا] مغربى) .

(١٨) مادة « هاجيوغرافيا » L'hagioraphie :

(أ) فى موسوعة « أونيفرساليس » Universalis ــ المجلد (٨) . (ص ٢٠٧ /ص ٢٠٩) .

(ب) فى قاموس « Le petit robest » ص (٨٢١)/(٨٢٢) .

(جـ) المفصل ــ ص (٥٠٥)

(١٩) نفس القاموس والموسوعة ثم « كتابة التاريخ » L'écriture de l'histoire ــ ميشيل دوسيرتو ــ M.De Certeau ــ جاليمار ــ ٧٥ ــ ص (٢٧٤) .

(٢٠) جاك فونتين J. Fontaine ــ نقلا عن المرجع السابق « كتابة التاريخ » ــ ص (٢٧٥) .

(٢١) شعرية دوستويفسكى ــ سوى ــ ١٩٧٠ ــ ص : (١٤٥)/ص (٢٧٥) .

(٢٢) نفسه ص (١٤٩) .

(٢٣) انظر مثلا « التوابع والزوابع » ــ لابن شهيد ــ تحقيق : بطرس البستانى ــ مكتبة صادر ــ بيروت .

(٢٤) مثال ذلك استرجاع السارد لطفولته وأخبار أبيه عندما كان صغيرا يرافقه فى زيارة المدينة .

(٢٥) ومن ذلك : « الشرح » و « الوصل » و « الفصل » و « الزمزمة » و « الإبدال » و « التلقين » و « الدرس » و « اللطيفة » و « الدقيقة » و « الرقيقة » و « الواقعة » . . . الخ .

(٢٦) « . . . بعد أربعين دورة من دورات الأفلاك تجلى لى أبى فى اللامكان . . » ص (١١) ــ كتاب التجليات .

(٢٧) « . . . رأيت جمال عبد الناصر ، المكان محدد والزمان معين ، رأيته فى مكان الدقى . . . » ــ ص ١٣ ، نفسه .

(٢٨) « . . . فى الوسط تجلت لى رئيسة الديوان ملتحفة بوشاح من الندى الذى ينمو على حواف أوراق الزهر ، إلى يسارها الحسين ، إلى يمينها الحسن . . . » (ص ٤٢) ــ نفسه .

(٢٩) وهذا ما دفع بنا إلى تصور علاقة تكوينية خاصة فى توليد القصة بينهما ، كما تمثل ذلك ترسيمة غائيتها التى وضعناها فى التشخيص ــ (ترسيمة رقم : ١) ــ وذلك لأنها علاقة مستقلة وظيفيا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الطابع التخيلى للقصة فى (كتاب التجليات) ، فرمزنا لها بعلامة (ج) مقابل علامة (ب) التى هى أساسية ، ولا تتداخلان بنيويا إلا عندما يغلب المكون السيرذاتى فى التوليد ، لكن هذا لا يمنع من وجود تكامل بينهما داخل نسق (أ) ، بعبارة أخرى فإن أ = ب + ج

(٣٠) ص ٦ وص ٧ ــ التجليات ــ نفسه .

(٣١) أى عندما يتذكر السارد ــ ومعه المؤلف ــ ولادته وصباه وطفولته وشبابه ورجولته ، أو يتذكر نزهاته وأخوته مع أبيه ، أو زيارته لمشهد الحسين ومقام السيدة ، أو يتذكر أمه وجده وجدته وأخواله وأعمامه ، والأمثلة على ذلك كثيرة ، نحيل فيها مثلا على ص ٥٩ : « . . . رأيت نفسى مولودا . . » ، ص ٦١ : « تقول أمى : اكتبوا إلى أحمد ليختار اسما غيرّ اسم عبد الرؤوف . . . » ، ص ٦٥ : « . . . مبروك جاءك ولد . . . أرى عينى تحدقان إلى ابنى المولود » ، ص ٥٩ : « . . . أبى طفلا يحبو » ، ص ٨٦ : « فرأيت عمرى فى حدود الثانية عشرة » ، ص ٨٥ : « رأيتنى أمشى مع خالى . . . »

(٣٢) يمكن تشخيص ذلك وفق الشكل التالى :

١- النص الأول : الافتتاحية (من ص (٥) إلى ص (٨)) .

٢- النص الثانى : التجليات الأولى (من ص (٩) إلى ص (١٧٤)) ، وتتفرع إلى :

(أ) تجليات الفراق : (من ص (١١) إلى ص (٢٦)) ، وهى ثمانية عشر مقطعا .

(ب) التجليات الديوانية (من ص (٢٧) إلى ص (٤٦)) ، وهى اثنا عشر مقطعا .

(جـ) **تجليات الأسفار** : (من ص ٤٧) إلى ص (١٧٤)) ، وهى :

○ **السفر الأول** : سفر الميلاد : (من ص (٤٩) إلى ص (٧٠)) ، وهى خمسة عشر مقطعا .

○ **أسفار الغربة** : (من ص : (٧١) إلى ص : (١٧٤)) ، وهى خمسة وأربعون مقطعا .

٣- النص الثالث : المواقف : (من ص (١٧٥) إلى ص (٣١٢)) ، ويتفرع بدوره إلى عدة نصوص سيتم التركيز عليها فى التحليل .

(٣٣) ومما يؤكد هذه الرمزية قوله فى الاستهلال مثلا : « . . . لم يكن رحيلى إلا بحثا عنى ، ولم تكن هجرتى إلا منى وفىّ وإلىّ » ص (٥) ، وقوله : « . . . وأنا مفطور على الرحيل الأبدى . . . » (ص ٦) ، وقوله : « . . . لانزال فى سفر دائم منذ نشأة أصولنا إلى مالا نهاية له . . . » ص (٦٣) .

(٣٤) ص (٣١) ــ التجليات . ويعكس هذا ــ مرة أخرى ــ « ميثاق التواصلية » بين السارد والمتقبل على أساس التذكير الذى قد نجده فى بعض الأجناس الأدبية « الشعبية » و « الكلام اليومى » ، (قلت/اسمع ياهذا/الخ . . .) .

(٣٥) وهى :

- ص (١١) : « تجلى ساطع » و « تجلى التمام » .
- ص (١٢) : « شرح ذلك التجلى » .
- ص (١٣) : « تجلى خاطف » و « تجلى المستحيل » .
- ص (١٥) : « تجلى الأمانى » و « تجلى الانتصار » .
- ص (١٧) : « تجلى يقينى » .
- ص (١٨) : « تجلى المحاولة » .
- ص (١٩) : « ترتيل » و « تجلى الكدد » .

- ص (٢١) : « تجل (كذا) مغربى » .
- ص (٢٢) : « شرح » و « تجل الأرض والزمان المتغير » .
- ص (٢٣) : « تجل غامض » .
- ص (٢٤) : « تجل الحزن » و « تجل الشهيد » .
- ص (٢٦) : « شرح » .
- ص (٢٩) : « بحر البداية » .

(٣٦) انظر هامش (٨)

(٣٧) انظر الاستهلال ــ ص (٥) : « كدت أصل إلى أصل ، كدت أنفذ إلى أسرار النار والنور والليل والنهار والشمس والقمر والبرق ونسيم الصبا وخلق الندى والرجع والصدى والغايات . . . رجعت » الخ .

(٣٨) انظر الرسم (١) .

(٣٩) « ص (٣٣) : « قيل لى أن المطلب وعر والمبغى عسير ، لكن طريقك ليس بمسدود وعليك بالديوان . . قلت : أى ديوان ؟ قيل لى : لا تكن عجولا » ، ص (٤١) : « الديوان مركز الهيمنة على عالمنا الأرضى ، منه تتقرر الخطوط العامة للمصائر ، وتتحدد الاتجاهات الرئيسية . . . » الخ ، ص ٤٢ : (مشهد استقبال السارد بالديوان ، ووقوفه بين يدى رئيسته وبين يدى الحسين والحسن) .

(٤٠) ويمكن تشخيصها كالتالى : . . . عودة السارد← الحيرة (= التجليب الديوانية) ←زيارة قبر الأب ← طلب الحضرة والاتصال ← الهداية ← مقابلة الحسين (الدليل) ← . . .

(٤١) كتوحد الأب وجمال عبد الناصر مثلا : « . . . سمعت صوت أبى ، لكنى كنت أعى أنه لعبد الناصر ، عبد الناصر يتكلم بصوت أبى » ص (١١٢) ، « . . . رأيت ملامح أبى فى جسم عبد الناصر . . . » ص ١٣٦ ، « . . أمامى عبد الناصر والحضور لأبى . . . » ص (١٤٢) .

(٤٢) « . . . يسألنى عن المسافة المتبقية إلى طهطا . يسألنى ورفيق رحلته بعيد عنا » ، ص (١٧٠) .

(٤٣) راعينا فى معيار تراتبية هذا التجلى نسق نظام الحكى ذاته الذى يبدأ بتجلى الأب ثم تجلى جمال عبد الناصر فتجلى الحسين بعد ذلك .

(٤٤) تكاد تقترب من خمسين مرة سواء فى الشق الأول من الكتاب ــ التجليات ــ أو الثانى ــ المواقف ــ وسيأتى تفصيل ذلك .

(٤٥) ص (١١) : « . . . بعد أربعين دورة من دورات الأفلاك تجلى لى أبى . . . » .

(٤٦) ص (٥١) : « . . طريق أبى فى الحياة غريب ، وطريقى فى طريق أبى غريب » .

(٤٧) ص (١٣) : « والدك . . . تعيش أنت » .

(٤٨) ص (١٢) : « من شرفة البيت أطل ، لوحت بيدى فرد . . وعند ناصية الشارع استدرت فرأيت ملامحه ترنو . . . » .

(٤٩) ص (٥٥) : « أبى عمره دقائق ، مغمض العينين ، منبعج الرأس ، تخرج به المرأة القصيرة إلى المندرة . . . تجىء به إلى والد والدى . . . » .

(٥٠) « تجلت لى قريتنا فى أقصى الصعيد ، تجلت فى الألوان . . . » ــ ص (١٢) .

(٥١) ص ٧٣ : « تجلى لى أبى طفلا يحبو ، ثم طفلا يلهو . . . » .

(٥٢) ص ٨٤ : « . . . رأيت أبى طفلا ، قدرت أنه ابن عامين . . . » .

(٥٣) ص ١٠٧ « . . . عدت إلى أبى الطفل المطارد من عمه . . . » .

(٥٤) ص ٨٥ : « . . . حدثتنى عن موت جدى وتيتم أبى ، وطمع عمه . . وتخطيطه التراب بعود قش ، وتفكيره فى الأرض التى ورثها . . . » .

(٥٥) ص ١٠٥ : « (حديث النخلة مع السارد) .

(٥٦) ص ١٠٣/١٠٤ ــ التجليات .

(٥٧) ابتداء من (تجليات الأسفار/تجليات الغربة ــ «ما كان ، وما سيكون») ــ ص ١٣٠ .

(٥٨) ص (١٣٠) : « . . وصلت إليه وهو صبى عند أهل أمه ، لا يقيم فى بيت واحد ، ولا يأكل من ماعون بعينه ، بدا لى هادئا ، غريبا ، واليتيم غريب كما عرفت بعد مدى طويل» .

(٥٩) «رأيته ينام تحت سقف بيت رجل سقاء . . كان ينقل الماء إلى بيوت عديدة ، ورأيته يمشى متثاقلا ، يمسك فم القربة بيده الصغيرة ، يلهث عند صعوده أراضى تميل إلى ارتفاع ، يطرق باب بيت كبير ، يدخل يفرغ الماء فى الزير ، لا ينظر حوله ، هكذا يجب أن يكون السقاء حتى لو كان صبيا صغيرا . .» (ص ١٣٠)/(١٣١) تجليات .

(٦٠) « . . رأيته فى بيت رجل آخر من أقاربه ، ولم أعرف درجة قرابته ، ولم لمحظة انتقاله من بيت السقاء ، هذا الرجل تخصص فى جنى ثمار النخيل ، رأيت أبى يربط خصره بحبل ، يتسلق الجذوع ، يقطف البلح ، فى الليل يرقد فوق فراش من القش ، فى الليل يجض ، فى الليل يتقلب . . فى بيت الرجل لم يشعر أبى براحة ، كان للرجل أولاد عديدون لم يتركوا أبى فى حاله . . ثم رأيته يعمل فى ماكينة الطحين ، يعبىء الأجولة بالدقيق ، رأيته يلتقط دودة القطن والشمس شديدة الوطأة ، رأيته يسوق قطيع ماعز يقوده باتجاه الترعة . . » ص (١٣٢) ص (١٣٣) .

(٦١) « . . تتبدل أنفاسى فأرى خروج أبى من البلدة ، من قريته ، من موضعه الأول وأيامه الأولى ، يمشى مع مثيل له فى العمر اسمه عمر ، يسعيان باتجاه الجسر ، يولى أبى ظهره للبيوت ، يودع دنيا ويستقبل دنيا . . » ص (١٦٧) .
- . . رأيت أبى يدمع عند الجسر . . فى ليلة طقت الفكرة فى رأسه فخشيها وأرجف خيفة منها ، شجعه وقوى قلبه رجل طيب اسمه محمد على» ص (١٦٨) .

(٦٢) ص (١٦٩) « . . عرفت ان أبى ضاق بالدنيا حتى بدت له حينا أضيق من «ثقب إبرة » . . » .

(٦٣) ص (١٦٩) « . . سيتعلم ، سيعرف الحرف من الحرف ، سيفسر الكلم ، وسيقرأ القرآن والأحاديث والتفاسير ، سيتلو ويكتب ، ويتفقه ، سيعرف الدنيا ، فالجهل عماء» .

(٦٤) ص (١٧٢) : «عدت إلى أبى ، هفهفت حوله وهو يركب مع صاحبه عربة بضاعة فى قطار بطىء يتجه إلى مصر» .

(٦٥) ص ١٧٧ : « . . رأيت طائرا لا عهد لى بمثله فى طيور الدنيا . قُدَّ من ضوء وطيف . . أما رأسه فرأس بشرية ، وجهه آدمى . . »وقد كان السارد قبل ذلك قد استدرج ما يمهد لهذا الفانطازى ما يوحى بوروده فيما بعد فى عدة مقاطع سابقة من قسم (التجليات) . وسنحاول الكشف على ذلك فى ختام هذه المقاربة الوصفية التحليلية .

(٦٦) ــ ص (١٨١) .

(٦٧) ص (١٨٣) « . . يسرع فى اتجاه النهر ممسكا بقربة جلدية بنية اللون . . القربة التى سيحملها فى صباه الآتى عندما سيعمل سقاء ينقل الماء إلى من سيأوونه زمنا . . » .

(٦٨) ص ١٨٢/١٨٣ : « . . أبى . . ولم يلتفت إلى ، زدت من ركضى حتى جاورته ، ثم سبقته وملت بوجهى لأرى وجهه لأتمل وأتحقق . . تعال إلى النهر . . » .

(٦٩) خاصة زيارته للسارد ابنه « . . فى مرات زياراته القليلة لبيتى بعد زواجى كان يجىء ولا يطيل المكوث» . ص (١٨٥) .

(٧٠) « . . ولكن اعى فى خضم لحمتى جلوسه الهادىء المستكين الخجول ، ونظره إلى محمد ولدى ، ومداعبته له بحذر . . سألته : هل يشبهنى محمد فى طفولتى . . قال : نعم يشبهك ، ثم صار يردد ذلك فى كل مرة يزورنا فيها . . » ص (١٨٥) ، « . . كان عمرى ثلاث سنوات ، نسكن فى غرفة وحيدة فوق سطح بيت من خمسة طوابق . . » ص (١٨٦) ، « . . أمى ترتدى جلبابا أبيض ، عفية شابة . لم تنل منها الأيام بعد ، تساعد أبى فى نصب سرير حديدى أسود القوائم . . . فى ركن الحجرة فوق قطعة قماش ملون يرقد إسماعيل أخى ، ابن شهور وربما ابن أسابيع . . » (ص ١٨٩) .

(٧١) صفحات : (١٩٠) و (١٩١) و (١٩٢) ، وفيها يتذكر السارد خروجه مع أبيه وأخيه للنزهة وزيارة المتحف الزراعى والوزارة . وهذه المرة يأتى الاستذكار مقرونا باستدراج عجائبى من طينة أخرى هو استحضار مناخ كربلاء ومشاركة الأب والسارد فيها . (انظر ص ١٩٥/١٩٦) .

(٧٢) ابتداء من صفحات (٢٠٩) و (٢١٠) و (٢١١) و (٢١٢) و (٢١٣) .

(٧٣) ص ٢١٦ ومابعدها .

(٧٤) « . . رأيته يتقدم من عربة لنقل الموتى ، تقف فى شارع جانبى بمدينة طهطا ، ابتهجت ، هذا هو أبى الذى رأيته راحلا عن البلدة كما رأيته فى أسفار الغربة . . » ص ٢٢١/٢٢٢ ، ومن خلالها «نصحح» ــ بوصفنا متقبلين ــ ما كنا قد علمناه من سفر للأب فى عربة للقطار (انظر الهامش) (٣٩)/وص ١٧٢ من التجليات .

(٧٥) وفى هذا المقطع يتقمص السارد شخصية الأب ويحل محله ، ويستبدل ضمير الغائب بضمير المتكلم .

(٧٦) « . . عند هذا الحد انتهى الكشف ، اغمض أبى عينيه نائما ، ولم يكن من أسرار هذا الكشف الولوج إلى أحلامه ، أو الاطلاع على مكنوناتها ، انتهى الكشف وعندى ألم عظيم . آخر صور ترد عليه قبل نومه ، قبل انحلال يقظته ، رؤى قوامها بيت ، فيه امرأة وأطفال ، وباب يغلق عليهم معه ، ورائحة طعام تنتظره بعد رجوعه من عمل لم يتضح له [كذا] . . » ص (٢٤٤)

(٧٧) صفحات (٣١٠) و (٣١١) و (٣١٢) .

(٧٨) « . . رأيت جمال عبد الناصر ، المكان المحدد ، والزمان معين ، رأيته فى ميدان الدقى ، أول الثمانينيات . . أقف فوق الرصيف . مر أمامى . بدا قريبا جدا منى خيل إلى أنه رمقنى من خلف زجاج سيارته . . نرقب الدراجات النارية ، وسيارة الحرس ، ثم عربة المصورين ، ثم يهل على المحتشدين ، بفوديه مشيب ، تحيطه لمعة ، فلاترى إلا هو . . » ص (١٣)

(٧٩) ويتضح فى تقديم صورة حية أقرب ما تكون من «التقرير الصحفى» عن كل عناصر الاحتفال وإن كانت موجزة ومقتضبة .

(٨٠) ويتضح فى استعادة ما اختزلته ذاكرة السارد وهو طفل عن مشاهدة «الرئيس» برفقة أبيه وأخيه : «فى تلك السنوات كان أبى يحمل أخى الأصغر ، ثم يطاول بعنقه الواقفين . . » ص (١٣) .

(٨١) وتعكسه قرينة التجلى التى تجعل الوحدة الحكائية كلها مستنبتة فى الواقعى والمتخيل دفعة واحدة إضافة إلى قوله : «فى هذا التجلى رأيته بلا حرس» ، (ص١٣) .

(٨٢) « . . فثمة ما أراه من عصر مضى ، وشىء آخر أراه لكنه زمن لم يحن حينه بعد ، والزمانان متجاوران ، وأنا بين البينين ، لا يمكننى أن أدرك فى أى زمن منهما أعيش ، وحتى لا يقع اضطراب ، ولا يحدث شتات ، فأنا حريص عليك أيها المطلع اللبيب ، أذن لى إمام المجاهدين بشرح موجز بسيط فمن ذلك أقول إننى جئت زمن أبى القديم ، جئته وأنا رجل تجاوز الخامسة والأربعين ، وهذا عمر لم أبلغه عند بدء تدوينى لتلك التجليات ، سواء فى التدوين الأول الذى مزقته ، أو التدوين الثانى الذى لم يفته بعد . . » ص (٢٣٤) .

(٨٣) أساسه الاتفاق على التصرف فى سيرة حياة الأب عبر عنه السارد فى (كتاب التجليات) وفق أحد مقومات الكشف عن قانون السرد من خلال النص ذاته : « . . أبى فى شرفة الطابق الثالث . ملامحه تراوغنى ، فأراه طفلا شابا ثم هرما ، ثم تتداخل مراحل العمر . . » ص ٧٧ ــ التجليات .

(٨٤) « . . تجلى لى عبد الناصر ثانية وبدا غاضبا ، لكنه يفعل . أمر بتنكيس أعلام الأعداء ، وإزالته (كذا) من فضاء القاهرة . أمر بالقاء القبض على جميع أفراد العدو المتواجدين فى الديار من سفير وأعضاء سفارة ومندوبين وممثل هيئات وجواسيس . . » . ص (١٨) ــ من (تجلى المحاولة) .

(٨٥) انظر قسم «المواقف» من (كتاب التجليات) ، وما يتخلل ذلك من إحالات تمجيدية لشخصية (جمال عبد الناصر) ، وموقفه من الاستعمار الأوربى بعد تأميم القناة ، ثم بنائه السد ، وهذا ما سنعمل على توضيحه فى مناقشة الكتاب فى نهاية التحليل لبيان سمات «الأطروحة» فيه من حيث هى فكر سياسى وشعبى ووطنى .

(٨٦) انظر كتاب (الرواية ذات الأطروحة) ــ سوزان روبين سليمان ــ بوف/كتابة ــ ١٩٨٣ .

(٨٧) « . . .بان لى عبد الناصر ، وعرفت أنه فى هجاج مروع ، وأنه يقاسى محنا جمة ، وأنه مطلوب وأنهم جادون فى أثره ، وأنه يسعى إلى الاختفاء ، وما من معين . إنه مهجور من صحبه ، من العصر الذى صال فيه وجال . . » (ص ٢٤٤) ــ التجليات .

(٨٨) ص ٢٤٥/ص ٢٤٦ ــ التجليات .

(٨٩) ص ٢٤٩/ص ٢٥٠ ــ التجليات .

(٩٠) « . . ينزع الضابط العصابة عن عينى عبد الناصر ، يفك قيد يديه ، يشير إلى المقعد القصير بلا مسند ، يجلس إلى المكتب . . » ص (١٤٣) ــ التجليات .

(٩١) « . . لماذا ظهرت ؟ لماذا جئت ؟ إلى من تحدثت فى ميدان الدقى ، هل دفعتك دولة أجنبية ؟ هل تقف وراءك جهة ما ؟ ص (٤٦) ــ التجليات . و« . . . لماذا تجمع الناس حولك ؟ لماذا أحاطوا بك ؟ من أخبرهم بظهورك ؟» . (الصفحة نفسها) و « . . لماذا هاجمت أصحابنا ، لماذا حرضت على تنكيس أعلامهم ؟ . . » ــ ص (١٤٧) ــ التجليات .

(٩٢) ــ ص (١٥٩)/ص (١٦٠) ــ التجليات .

(٩٣) ابتداء من (موقف : الشدة ــ ص ٢٧٤) .

(٩٤) « . . ولما دنا الصبح وانجلى قام عبد الناصر فحمد الله كثيرا وأثنى عليه ، وبعد صلاة الغداة قام خطيبا فى جمعه ، فقال بصوت حزين ، ونبرات ثكلى ، ذكرتنى بظهوره ليلة الثامن من يونية ، وكانت مساء خميس ، وإعلانه الهزيمة ثم التنحى ، ها هو يبدأ فيقول : «إن الله أذن فى فراقنا هذا اليوم فعليكم بالصبر واحتمال الشدة . . » (ص ٢٤٦) ــ التجليات .

(٩٥) « . . ثم صفهم للحرب فكان تعدادهم سبعين ما بين راكب وراجل . وخيل إلى أنهم دون ذلك . جعل مازنا فى الميمنة ، وحسين صاحب خالد فى الميسرة ، وأعطى رايته لأبى ، ثم أمر بحطب وقصب . . » ص (٢٧٦) .

(٩٦) « . . ثم حمل جيمى كارتر فى جمع من أصحابه على أصحاب عبد الناصر ، فتصدى لهم أحمد عرابى ، فكشفوهم وقتلوا منهم ألكسندر هيج ، وقتل ثمانية من أصحاب عبد الناصر بينهم أحمد عرابى» (ص ٢٨٦) ، و« . . تحاملوا عليه من كل جانب . ضربه الجنرال آرييل شارون على كتفه الأيمن ، وضربه جون فوستر دلاس على كتفه الأيسر ، وضربه رونالد ريجان على عاتقه ثم انتزع مناحيم بيجين الرمح فطعنه فى بوانى صدره . ورماه جيرالد فورد بسهم ، فوقع فى نحره . . » ص (٢٨٧) .

(٩٧) انظر كتاب (الكامل) ــ الجزء الرابع ــ ابتداء من ص : ١٧٥ ــ ط . صادر ــ بيروت . ومن هؤلاء التوابين أغلب الأسماء ــ العلم المذكورة فى (كتاب التجليات) ضمن قصة تجلى (الحسين) .

(٩٨) انظر كتاب (نص الرواية) ــ جوليا كريستيفا ــ منشورات (موتون) ــ ٧١ . ص ١٢ ، وتعنى به : «تحديد خصوصية مختلف الأنظمة النصية بموقعتها ضمن النص العام (الثقافة) التى تشكل جزءا منها . . والوحدة الإيديولوجية هى تقاطع تنظيم نص (ممارسة سيميولوجية سيميائية) ما مع الأقوال (المقطوعات) التى تستوعبها فى فضائها أو التى تحيل عليها فى فضاء النصوص الخارجية . والإدلوجم هو الوظيفة التناصية التى يمكن أن نقرأها وقد (اتخذت صورتها المادية) فى مختلف مظاهر بنية كل نص ، والتى تمتد على طول مساره مع إعطائه إحداثياته التاريخية والاجتماعية . . والعنصر الإيدلوجى (الإدلوجم) هو البؤرة التى تهتدى فيه العقلانية المدركة إلى تحول الأقوال (التى يختزل إليها النص) فى شكل «كل» (أى النص) .

(٩٩) ومما يؤكد هذه الفرضية قول السارد فى (موقف : الشدة) : «ها أنا أسمع وأرى ، ولا أفعل ولا أقدر ، هذا حبيب (كناية عن جمال عبد الناصر) اكتملت دورته ، تجرعت الغصص ، فغمرنى حال دونى ودون الرسم عندى ، ينتابنى ضيق ، يلف ما تبقى منى ، غائب وستطول غيبته عنى ، فلا وعوده ستردد فى سمعى ، ولا صوته سيصرف عنى ترحا ، ولا ظهوره سيلوح لى ، وعندما تتردد سيرته سنقول ، كان هنا يسعى ، وكان هنا يخطب ، وكان هنا يلوح ، وكان هنا يعد . . » ص (٢٨٨) ــ التجليات .

(١٠٠) انظر كتاب (نص الرواية) كريستيفا ــ ص ٧١ ــ نص مذكور ــ مرجع مذكور .

(١٠١) ص (٦) ــ ص (٧) ــ (ص ٨) : « . . أما الثلاثة الأول فيتوسطهم حبيبى وقرة عينى ورفيق تجلياتى وملاذ همومى ومقيل عثراتى ، إمامى الحسين سيد الشهداء . . أذن سيد الشهداء . . فعكفت على إعادة تدوين ما كتبت ، فكان هذا الكتاب الذى يحوى تجلياتى وما تخللها من أسفار ومواقف وأحوال ومقامات ورؤى . . » ص (١٦) : « . . قال دليل : لماذا تقرأون ثم تنسون ؟ هل نسيتم أن عدة ممالك قامت هنا تحت علامة الصليب ، واستمرت ما يقرب من قرنين ، جيوش ، وخيول بريد ، ونظم ، وأجهزة دعاية ، وأمراء وأتباع ، وفرسان الداوية ثم زال هذا كله » .

(١٠٢) انظر الشكل الأول ــ الفصل الأول : هاجس البحث والسؤال والوصول إلى الحقيقة .

(١٠٣) ومما يؤكد هذه «الإشكالية» تواتره منذ الاستهلال (ص ٥/٦/٧/٨) والإيحاء بانهيار القيم من خلال قصة تجلى الأب ، وقصة تجلى عبد الناصر ، ثم بحثه عن قيم جديدة يستحضر لأجلها ــ ص (٢٣٤) أيضا ــ قصة (الحسين) وثورة «التوابين» بوصفها بديلا ، وتلك إحدى سمات المنظومة الأطروحية كما سنرى .

(١٠٤) « . . لما أطلت التأمل والنظر فى الحول ، والعصر والدهر والثوانى . . لما تغيرت الأحوال المحدقة بى . . عقدت العزم على أن أرى ما لم يره بشر ، وأن أعيش ما لم يخطر على قلب إنسان ، أن أتجلى وأتجلى ثم أتجلى ، وضعت

نصيحة شيخى ابن إياس كحلقة فى أذنى عندما قال : تجمل وتجل ، إن النائم يرى ما لم يره اليقظان ، وهكذا سعيت وسعيت حتى جئت إلى بحر البداية ص (٢٩) ، ص (٣٠) ــ التجليات .

(١٠٥) ص (٤٤) ص (٥٥) : فى الديوان (ص ٤١) ــ ثم انظر كذلك ص (٩٦) من (نشوء الحيرة)

(١٠٦) خاصة وأن السارد نفسه ينطوى على هذه «العجائبية» ، فهو « متحرك وساكن » (ص٥) ، وهو «مفطور على الرحيل الأبدى » (ص٦) ، و« يسرى فى النور » (ص ١٥) ، و« لا يرعبه لمس ، ولكنه يخيل إليه أنه محمول ، ويطفو » (ص ٤٠) ، ويقول أيضا : «عرفت أنه ما من أحد يمكنه رؤيتى أو الإصغاء إلى (ص٥٣) « أراه ولا يرانى » (ص٧٣) الخ .

(١٠٧) ص (٢٢) ــ التجليات .

(١٠٨) ص (٢٤) ــ التجليات .

(١٠٩) ص (٤٠) ــ التجليات .

(١١٠) ص (٤٥) ــ التجليات .

(١١١) ص (٥١) ــ التجليات . «احتوانى صريع كربلاء . . »

(١١٢) ص/ (٥٢) ــ التجليات . «إنى مسلم إليك ذاتى ــ لكننى تواق إلى لحظة الميلاد . . » .

(١١٣) ص (٥٥) ص (٥٦) ــ من مقطع (إطلالة) .

(١١٤) ص (٥٦) ــ التجليات ــ «سكنت بقعة الأرض» ، «قالت إن أبى لامسها مرة واحدة ولم تتكرر . . » .

(١١٥) ص (٨٥) ــ التجليات . «حدثتنى نخلة أبى : لك عودة إلى كربلاء ، حدثتنى عن موت جدى ، وتيتم أبى . . » .

(١١٦) ص (٩٦) ــ التجليات : أخبرنى نجم قصى أننى مقبل على لحظات سيستعيدها أبى . . » .

(١١٧) ص (٨١) ــ من (سفر الموجودات) ، ومما يزيد هذا «العجائبى» وضوحا كون قصة تجلى الأب ذاتها تنطوى على تقصى العجيب : « . . وهنا ذهب أبى ، ولم أعرف اليوم والتاريخ والسنة ، مع أنى رأيت ، وهذا عجيب !! » .

(١١٨) ص (٥٧) ــ التجليات .

(١١٩) ص (٦٩) ــ التجليات .

(١٢٠) ص (٢٤) ــ « . . رأيت نفسى فى مركب بلا شراع ، تطلعت إلى موج البحر ، فجأة : رأيت شخصا على بعد ، مشى على وجه الماء » ، التجليات .

(١٢١) « . . وهنا طلبت الرحيل المباغت ، فرأيت أبى مولودا تهدهده أمه ، تلاعبه تناغيه ، تناديه بألفاظ المحبة . . » ص (٨٤) ــ التجليات .

(١٢٢) ص (٩٦) ــ التجليات .

(١٢٣ ، ١٢٤) ص ١١٩ ــ التجليات

(١٢٥) ص (٢٥٦) : « . . يقول عبد الناصر : إنى حزين مثلك ، حزين لأن من استأمنته خاننى ، ومن وثقت به نقض عهودى . وهنا يقول أبى بحزم عجيب : أتيت لنا بخليفةالسوء . . » .

(١٢٦) ص (١٤٦) ــ مقطع من محاكمة واعتقال جمال عبد الناصر .

(١٢٧) ص (١٢٠) ــ التجليات . من (تعاقب الرؤى) .

(١٢٨) ص (١٢٣) ــ التجليات ــ نفسه .

(١٢٩) ص (١٢٠) ــ التجليات .

(١٣٠) « . . وفى هذه الليلة بدأ حصار عبد الناصر فى الفالوجة ، وضيق العدو الخناق عليهم ، ونزفت دماء فى مواقع أخرى ، وفى كربلاء اشتد الرمى على مضارب الحسين » ، ص (١٨٨) ــ التجليات .

(١٣١) ومما يشجع على هذا قول السارد ــ بصدد قصة تجلى (جمال) « . . سمعته يقول لنفسه كما قال لى مرارا بنفس الألفاظ ، ونفس الإيقاع ، لقد أنصف عبد الناصر الضعيف من القوى والفقير من الغنى . . » ص (٢٤٧) ، وقوله بصدد تجلى الحسين ــ « . . تجلى لى الحسين مهموما يفكر فى فقراء الدنيا الذين يعرفهم ولايعرفهم ، وهم كثر ، وهم فى كل زمان غير زمانه . . » ، ص (١٢٤) .

(١٣٢) « . . يخرج الحسين إلى كربلاء ، رأيته ، واستعاد الديوان معى اللحظات الجسام ، رأيته ، ورأيت بعده خروج الندى والطل ، رأيت خروج الزهر من الأكمام ، وخروج الموجة من رحم الموجة . . رأيت ما أحدثه خروج عبد الناصر فى ذلك الزمن الغريب ، الناس يتحدثون عن ظهوره . . » ، (ص١٦٥/١٦٦) .

(١٣٣) ص (١٦٤) ــ التجليات .

(١٣٤) يعلن السارد عن ذلك غير ما مرة ، ونسوق لذلك الأمثلة الآتية :

ص (٣٤) : « . . إن الأوقات لا تتغير كما عهدت ، إنما تتجاور متوالية ثم تكرّ كرتها » .

ص (٥٣) : «إنما هى اللحظة المواتية مع أن اسم اليوم مفقود وموقع الشهر مجهول ، والسنة غير معروفة . . » ، « . . يوم بعيد قصى مضموم على نفسه ، غير متصل بغيره . . » .

ص (٧٣) : « . . تجلى لى أبى طفلا يحبو ، ثم طفلا يلهو ، فى أى زمن هو ؟ ما موقع اليوم من الأيام والسنة بين السنين ؟ هذا ما لم أعرفه وما لم أقف عليه . . قدرت تقديرا لكننى لم أستطع أن أحدد ، ابن ثلاثة ؟ أربعة ؟ ربما يدنو من الخامسة » .

ص (٧٤) : « . . اختلط الزمن على ، وتداخلت الرؤى ، واشتد التجلى ، فرحلت إلى أماكن فى وقت واحد ، نزلت مدنا متباعدة فى آن معا ، رحلت إلى الأزمنة المختلفة . . » .

ص (١٠٥) : « أما الزمن فمتقدم عنى غريب على . . . » .

ص (١٩٨) : « . . كنت أحن إلى ماض ومستقبل معا . هذا حالى وأنا فى زمن قبل زمنى ، أرى ميلادى قبل حمل أمى بى ، أرى ذهابى قبل مجيئى ، وفقدى قبل وجودى ، وغيابى قبل حضورى ، وأمسى قبل يومى وغدى ، حننت إلى لحظات ولت وكنت أعى أنها لم تأت بعد ، كنت أرى ما سيجرى فيها وأننى مدركها . . » .

ص (٢٢٣) « . . علمت . . أننى فى زمن لم أولد فيه بعد . . » .

ص (٢٣٤) « . . ثم دفع بى إلى زمن غير زمنى ، لكنه زمن عجيب تتجاور فيه الأزمنة ، فثمة ما أراه فى عصر مضى ، وشىء آخر أراه لكنه من زمن لم يحن حينه بعد ، والزمانان متجاوران ، وأنا بين البينين لا يمكن أن أدرك فى أى زمن منهما أعيش ، وحتى لايقع اضطراب ولا يحدث شتات فأنا حريص عليك أيها المطلع اللبيب للإذن لى بشرح موجز بسيط . . » .

(١٣٥) ولانجد من تبرير لهذه الفرضية سوى مطابقة هذا الزمن المطلق لما يصرح به السارد ـ ومعه المؤلف ـ بصدد كروية العالم واتصال البداية والنهاية فيه : « . . لما كان العالم أكرى الشكل ، لهذا يحن الإنسان إلى البداية . النهاية متصلة بالبداية ، لابد من نهاية وإلا ما كان ثمة بداية . . » ص (٨٥) « . . هكذا تلتحم النقطة بالنقطة ، تتصل بالدائرة ، ويكتمل الشبه بالعالم الأكرى . . فتَعَلَّمْ . . » ، ص (٨١) .

(١٣٦) « . . فرغت إلى نفسى أستعيد واسترجع بينما زمن المحن يلوح ويبدو . . » ، ص (٥) .

(١٣٧) « . . هذا سفر صعب ، وما فيه تلميح لا تصريح ، وإشارة لاإفصاح ، اليوم هو الخامس من شعبان ، السنة الرابعة للهجرة ، امرأة تحدثنى لا أعرفها . . » ص (٦٨) .

(١٣٨) وإن كان السارد لايظل واثقا من تاريخ هذه الولادة بدقة : « . . وما بين مجيئه (مجىء ابن السارد) وميلاد أبى مقدار لا أعلمه من السنين والشهور والأعوام . . » (ص ٦٥) .

(١٣٩) ص ((٨٤) : « . . وهنا طلبت الرحيل المباغت ، فرأيت أبى مولودا تهدهده أمه ، تلاعبه ، تناغيه ، تناديه بألفاظ المحبة ، رأيت لسانه صغيراً رقيقا ، عيناه منتفختان لم تتخلصا بعد من زنقة الولادة . . » .

(١٤٠) ص (٥٥) : « . . أبى عمره دقائق ، مغمض العينين ، منبعج الرأس ، تسرع به المرأة القصيرة إلى المندرة ، ملفوف فى جلباب رجالى قديم . . » .

(١٤١) ص (٧٣) ـ « . . تجلى لى أبى طفلا يحبو ، ثم طفلا يلهو . . . » .

(١٤٢) ص (٨٤) ـ « . . رأيت أبى طفلا ، قدرت أنه ابن عامين . . » .

(١٤٣) ص (٨٥) ـ تيتم الأب بعد موت الجد : « . . حدثتنى عن موت جدى وتيتم أبى وطمع عمه ، واستناده إلى الجذع المتين ، وتخطيطه التراب بعود قش ، وتفكيره فى الأرض التى ورثها عن أبيه . . » .

ص (١٠٣) ـ « سافرت إلى تلك الأيام من حياة أبى . . حدثتنى الليالى عن بداية هجاج أبى ، وهيامه على وجهه ، حدثتنى مواطىء قدميه عن خطوه المتعب ، عن كده وتعبه ، عن قعوده عن قيامه عن تمدده بقرب السواقى المهجورة ، والآبار التى جفت ، وعند حقول

القصب ، عن هربه من عمه الذى سكن البيت ، وراح يبحث عنه ليقتله وتؤول إليه قطعة الأرض والنخلات ، كلمتى السكونات المسائية ، وأفصح لى الصمت الغروبى عن خوفه وعن حذره . . » ؛ ص (١٠٧) : « عدت إلى أبى الطفل المطارد من عمه . . » ؛ ص(٧٧) : « . . رحلت إلى حلم أبى فى ليلة لم أدر موقعها من طفولته ، لم أعرف موقع المكان الذى يتمدد فيه . . » ؛ ص (١٣٠) : « . . وصلت إليه وهو صبى عند أهل أمه ، لا يقيم فى بيت واحد ، وليس له فراش ثابت . . » ؛ص (١٣٢) : « رأيته فى بيت رجل آخر من أقاربه ولم أعرف درجة قرابته ، ولم أر لحظة انتقاله من بيت السقاء . . رأيت أبى يربط خصره بحبل ، يتسلق الجذوع ، يقطف البلح ، فى الليل يرقد فوق فراش من القش . . الخ » ؛ ص (١٣٣) : ممارسة الأب عدة أعمال : الطحن ، والرعى ، والتقاط القطن . . . الخ .

(١٤٤) ص (١٦٨) : « . . استغرق أبى عامين يعد نفسه للخروج بعد أن صار عيشه صعبا ، فى ليلة طقت الفكرة فى رأسه فخشيها وأرجف خيفة منها » .

(١٤٥) ص (٢٢٥) و (٢٢٦) .

(١٤٦) ص (٢٢٩) .

(١٤٧) ص (٢٣٠) .

(١٤٨) ص (٢٤٠) . والبقية موجودة فى الجزء الثالث من هذا الفصل .

(١٤٩) ص (٨٥) : « يظهر عم أبى ، قصير القامة ، نحيفا ، عمامته كبيرة ، نتراجع ، نتوارى خلف أبى ، لا نمد أيدينا ، إذ نزور البلدة لانذهب إلى أهل أبى وناسه ، لانقطاعه عنهم منذ زمن لسماعنا أنهم أرادوا به الأذى » .

(١٥٠) ص (٢٣٦) ، ص (٢٣٧) :

« . . . نفذت إلى ترددات صوته الخفى ، فسمعته فى حقب متتالية . . .

سأتعلم وأرجع . .

بعد عملى فى الوزارة سأطلب نقلى إلى البلدة . .

بعد أن يتعلم الأولاد فى مصر سأرجع إلى البلدة . .

بعد تخرج جمال .

بعد تخرج إسماعيل بعد أن أطمئن على نوال ، والصغير على . .

بعد انتهاء خدمتى لا مقام لى فى مصر ، الأولاد كبروا وتشاغلوا عنى . . سأسافر لأموت هناك ، فى الأرض التى خرجت منها ، فلا أكلف أولادى عناء دفنى وجنازتى ، وأرحل خفيفا لملاقاة ربى . . » .

(١٥١) ص (٢٠) : « مات أبى وأنا فى غربة . . » .

(١٥٢) ص (١٢ ، ١٣) : « . . فى المطار استقبلتنى زوجتى ضاحكة مبتهجة ، استفسرت ، فقالت إن الجميع بخير ، كلهم بخير ، وبعد وصولى البيت ، بعد أن قبلت طفلى النائم ، وفردت الهدايا ، لاحظت تبعثر نظراتها فسألتُ . ترددتْ فوجفتُ ، ألححتُ فارتبكتْ ، ضاق صدرى ، ألححت فتطلعتْ إلى بعينيها الواسعتين : والدك تعيش أنت . . » .

(١٥٣) . . « كان اسم أبى مدرجا ، إلا أن خطا طويلا بالأحمر انطلق أمامه يسد جميع الخانات ، وينتهى بعبارة تقول إنه توفى فى ١٩٨٠/١٠/٢٨ » — ص (٣٠٠) ـ التجليات .

(١٥٤) « ليلة الثامن والعشرين من أكتوبر عام ألف وتسعمائة وثمانين ميلادية . ليلة تفصل غروب يوم الاثنين عن شروق الثلاثاء ، عدت بعد سهرى إلى بيت صديقى الذى أقضى فيه أيامى بمدينة باريس الأوربية . . . نمت ، لم أدر بماذا حلمت ؟ أو ماذا رأيت ؟ لكننى فزعت من نومى ، قمت مكروبا . . » ، ص (٩٩) ـ التجليات .

(١٥٥) ص (١٦٩) ـ التجليات .

(١٥٦) ص (١٤) ـ التجليات .

(١٥٧) ص (١٨) ـ نص مذكور .

(١٥٨) ص (١٣٨) ـ التجليات .

(١٥٩) ص (٢٤٤) ـ التجليات .

(١٦٠) ص (١٣) ـ من تجلى المستحيل : « فى تلك السنوات كان أبى يحمل أخى الأصغر ، ثم يطاول بعنقه الواقفين ، فى هذا التجلى رأيته بلا حرس . . » .

(١٦١) ص (١٩) : « . . وفجأة خرج جند كثيف ، أعمارهم تدور حول العشرين ، يقودهم ضابط يرتدى رداء أسود غطيس ، حلة غريبة ، مليئة بالجيوب ، والطلقات ، يمر بمرحلة الزهو بنجمتى الرتبة التالية للتخرج والخايلة بالزى الغريب المستحدث ، أشهر خنجرا ، دفع عبد الناصر فى صدره ، أوماً ، فتدافع الجند ، اقتادوه ، فتفرق الخلق » التجليات .

(١٦٢) صفحة (١٤٣) و (١٤٤) التجليات .

(١٦٣) ص (١٤٦) : « . . لماذا ظهرت ؟ لماذا جئت ؟ إلى من تحدثت فى ميدان الدقى ؟ هل دفعتك دولة أجنبية ؟ هل تقف وراءك جهة ما ؟ » ، ص (١٤٧) : « لماذا هاجمت أصحابنا ؟ لماذا حرضت على تنكيس أعلامهم ؟ » التجليات .

(١٦٤) ص (١٥٩) وص (١٦٠) . التجليات .

(١٦٥) ص (١٦٠) وص (١٦١) ـ التجليات .

(١٦٩) ص (١٦٦) ـ التجليات .

(١٦٧) ص (١٧٢) « . . تأكد لى هرب جمال عبد الناصر من سجنه . . » ، التجليات .

(١٦٨) ص (١٦٧) : « لكننى رحلت إلى لحظة ماضية فرأيت عبد الناصر مرتديا زيه العسكرى ، لحظة خروجه معلنا الثورة ، ثم تبدلت الرؤيا ، فإذا به فى صحراء نائية يدبر أمرا ، وكان فى قلة ، وعرفت أنه سيكون من أمره ما يكون . . » ـ التجليات .

(١٦٩) من ص (٢٤٤) الى ص (٢٥٤) من موقف (كان وسيكون) ـ التجليات .

(١٧٠) انظر ص (٦) ـ التجليات .

(١٧١) ص (٩٤) ـ من (وصل فى وصل فى وصل . .) ، التجليات .

(١٧٢) ص (١٨٨) ـ من (موقف الظمأ) ـ التجليات .

(١٧٣) الأمثلة كثيرة ، ونسوق للبرهنة على ذلك ما يلى :

ص (١٩) ـ « . . رأيت محمد بن إياس الحنفى المصرى ، بدا مهيبا ، تفوح منه رائحة الريحان الذى ينمو فوق المقابر ، بالضبط كما تخيلته وأنا أقرأ بدائع الزهور . . » ، من (تجلى الكدد)

ص (٢٣) : « أدرك أن العودة محال ، لأن الدنيا فى فراق دائم عن الدنيا » من (تجلى الأرض والزمان المتغير) .

ص (٨٥) : لك عودة إلى كربلاء ، حدثتنى عن موت جدى . . » ، من (سفر الموجودات) .

ص (١٠٧) : « . . عدت إلى أبى الطفل المطارد من عمه . . » ، من (السفر الى البدايات والنهايات) .

ص (١٥٢) : « . . لكن هناك معانى أخرى ومقامات وعرة ، سأخوضها عندما يؤذن لى بذلك . . » ، (التنقل والترحال) .

ص (١٦٧) : « . . ولكل منها مواقف ومقامات وأحوال سترد فى موضعها عندما يحين الحين ويأذن الكريم . . . » ، من (الخرجات) .

ص (١٨٤) : « . . أبى مضاف والآخرون مضافون إليه . . » ، من (موقف الظمأ) .

ص (١٨٦) : « . . وصرت مطاردا فى حياتى ، وتلك عوامل يطول شرحها . . »نفسه .

ص (٢٢١) : « . . وهذا أمر يطول شرحه ، ويقصر عنه أدق الوصف . . » ، من (تجلى عابر) .

ص (٢٣٣) : « . . . وهذا موقف قد تطول فيه الأسباب . . » ، من (موقف كان وسيكون) .

ص (٢٩٣) « . . . هذه علوم جمة ، لو أفضت فيها وشرحت فسأطيل وأفصل . . . » ، (موقف الجمع) .

ص (٣٠٠) « . . . وفى موقعى هذا استعدت أمرا جرى قبل أن يجرى ، وتم قبل أن يبدأ » ، (نفسه) .

(١٧٤) ص (١٧) : ينتهى المقطع « التوجيهى » ـ المعرفى حول جدلية الحياة وديمومة التحول بعبارة « فلنفهم !» .

(١٧٥) ص (٨١) : « . . هكذا تلتحم النقطة بالنقطة ، تتصل الدائرة ، ويكتمل الشبه بالعالم الأكرى . . فتعلمْ !! » ، بل إن المقطع بأكمله « تلقين » (ص٨٠) ، ومقطع آخر ينعت نفسه : « تنبيه » (ص ٩٥) : « ما يجمعه وقت يفرقه وقت » ، وآخر فى نفس الصفحة : « درس » : « اعلم أن العالم الدنيوى الذى نحن فيه الآن له انتهاء يؤول إليه لأنه محدث ، وحكم المحدث أن ينقضى » .

(١٧٦) ص (١٩٧) : « . . . وهنا نظر يطول ، ومعان تتعدد ، أخشى التصريح بها لذا اقتصر . . . فسامحونى ! » .

(١٧٧) ص (٢٠٠) : « . . تلك وصيتى يا أحبابى ، ويا حُفَّاظَ نسيم ودى ، فبالله لاتنسوا » .

ص (٢٣٥) : « . . وهـذا حديث يـطول ، ويبعـدنى عن مقصـدى ، فاسمح لى بالعودة إلى ما كنت على وشك قصة وروايته . . . »

(١٧٩) ويكاد يتخذ صورة « موجز » sommaire لما يقدمه من شروحات وتفاسير عن جملة نبرات الخطاب « الروائى » و « لغاته » السيرية والمعرفية والدينية والإيديولوجية و « الفنية » المتبعة فى (كتاب التجليات) - من ص (٢٤٢) الى ص (٣١٢) .

(١٨٠) ص (٢٩٢) ، ص (٢٩٣) .

(١٨١) ص (٢٩٣) ،

(١٨٢) : ونقصد بتقنية « تدبير الحبكة » ما يطلق عليه فى النقد الأوربى المعاصر Trame ، أى اعتمـاد وسيلة صريحـة فى صرف النـظر عن الشىء المحكى ، أو اللجوء إلى التخلص منه وإخفائه بطريقة فنية تؤكد مدى تحكم السارد فى تسيير دفة السرد ، ويـظهر هـذا جليا فى « الـرواية السوداء » بكثرة .

(١٨٣) ص (١١) : « يتجلى أبى فى ثياب دنيوية . قميص أسود من الصوف ، بنـطلون أسود ، شعـره ناعم ، مسترسل ، طـويل ، مـلامحه شـابة ، مستـريحـة ، راضيـة ، وقـدرت أننى أرى وجهـه عنـدمـا كـان فى العشرينيات . . . » .

(١٨٤) ص (١٤٨) - من (التنقل والترحال) ، أما فى صفحـة (١٢) فيقول : « . . . من شرفة البيت أطل ، لوحت بيدى فردُ وردوا . . . » .

(١٨٥) ص (١٣) : « . . .رأيت جمال عبد النـاصر ، المكـان محدد ، والـزمان معين ، رأيته فى مكان الدقى . أول الثمانينيات » .

(١٨٦) صفحات : (١٤٤ حتى ١٤٧) ، وموقف الشدة من (ص ٢٧٦ حتى ٢٨٠) على التوالى .

(١٨٧) انظر فصل « خصائص التركيب والجنس فى أعمال دوستويفسكى » ص ١٥٠/١٥١ ــ من كتاب « شعرية دوستويفسكى » « منشورات » « دى سوى » ــ ١٩٧٠ : « يعكس الجنس [الأدبى] بطبيعته ميولات جد ثابتة وباستمرار فى التطور الأدبى ، فهو يحتفظ دائما بعناصر من العتاقة لا تفنى ، لكن هذا يتم على حساب تجدد لا يتوقف ، أو عصرنة إذا صح القول : إن الجنس الأدبى دائما نفسه وشىء آخر ، وهو دائما قديم وجديد فى الوقت نفسه ، وهو يولد من جديد ويتجدد باستمرار فى كل مرحلة من مراحل التطور الأدبى ، وفى عمل فنى فردى ، وهذه هى حياة الجنس الأدبى ذاتها ، ونتيجة ذلك فإن العتاقة المحتفظة فى الجنس الأدبى ليست عتاقة ميتة وإنما هى عتاقة حية باستمرار ، بمعنى أنها عتاقة تتجدد وبإمكانها أن تفعل ذلك فى كل لحظة ، فالجنس الأدبى يحيا فى الحاضر ، ولكنه يتذكر دائما ماضيه وأصله : إنه يمثل الذاكرة الفنية من خلال سيرروة التطور الأدبى ، ولهذا السبب يبدو مهيئا لضمان وحدة وخلود هذا التطور ، ولهذا السبب أيضا ينبغى العودة إلى الأصول ، حين نرغب فى فهم جوهر الجنس » .

(١٨٨) ونقصد بذلك دخول (كتـاب التجليات) فى حـوار مفتوح مـع الأجناس العـربيـة الأدبيـة التقليـديـة والعتيقـة ، واستقـطاب لغـاتهـا وأسـاليبهـا ومورفولوجياتها فى التركيب والدلالة والرمز والتضمين والتقنية السردية ، ويشكل هذا الملمح جملة ما يمكن ان ننعته بالتناص الشكلى ــ L'intertex-tualite formelle داخل النص ، كما يوضح ذلك تودوروف فى كتابه عن باختين ــ ابتداء من ص (٩٥) ــ من كتاب « ميخائيل باختين : المبـدأ الحوارى » ، متبوعا بكتابات دائرة باختين ــ منشورات « دى سوى » ــ السلسلة الشعرية ــ ١٩٨١ .

(١٨٩) ص (٥) : « بسم الله الرحمن الرحيم » ، وبعدها : « عفوك ، ورضاك ، يا غفور ، يا كريم » ، وتحتها : « يا رب » .

(١٩٠) ص (١٦٧) ، ص (١٦٨) ــ التجليات ــ من (الخرجات) .

(١٩١) ص (٨) ــ التجليات .

(١٩٢) ومن ذلك : « كل شىء فى سفر دائم » ، ص (٥١) ــ « الدنيا منزل من منازل المسافر » ، (ص ٥٢) ــ « نعم الذكرى لمن كان له قلب » ، (ص ٤٣) ــ « ما يجمعه وقت قد يفرقه وقت » ، (ص ٩٥) ــ : « ليت الجاهل يعلم بما ليس يدرى » ، (٨٦) .

(١٩٣) ومن ذلك :
ص (٣٦) : « . . فى صحيح الأخبار ، ما من دابة إلا وهى مصيخْة يوم الجمعة إشفاقاً من الساعة ، وكان عليه السلام راكبا على بغلة فنفرت منه عند قبر لما سمعت عذاب صاحبه حتى كادت أن تلقيه . . » .
وقد جاءت تحت عنوان (فائدة) .
ص (٥٢) : « كل شىء يدور ، تدور الأيام فى الأسابيع ، والأسابيع فى الشهور ، والشهور فى السنين ، والسنين [كذا] فى الدهور ، نهار يكر على ليل ، وليل على نهار ، فلك يدور ، وخلق يدور . حروف تدور ، ونعيم يدور ، صيف يدور ، وشتاء يدور ، وخريف وربيع يدور ، شقاء يعقب راحة وحزن بعد فرح وميلاد بعد موت » ــ وقد جاء المقطع تحت عنوان (فصل) .
ص (١١٨)/ص (١١٩) : « النفوس الإنسانية جبلت على الجزع والخشية فى أصل نشأتها . الجزع فى الإنسان أقوى منه فى الحيوانات ، أما الشجاعة فأمر عرضى . ألا ترى الطفل ابن الشهر أو الشهرين ينتفض مفزوعا ، مرتجفا من الصوت المفاجىء . . » ، من (حقيقة) .

(١٩٤) واللطيفـة من : « اللطيف : وهى صفة من صفـات الله . واسم من أسمائه ، وفى التنزيل : الله لطيف بعباده ، وفيه وهو اللطيف الخبير . . . وقال ابن الأثير فى تفسيره : اللطيف هو الذى اجتمع له الرفق فى الفعل ، والعلم بدقائق المصالح وإيصالها إلى من قدرها له من خلقه . . . واللطيف من الكلام ما غمض معناه وخفى . . . » ــ مادة (لطف) ــ لسان العرب ــ ابن منظور .

(١٩٥) ص (٦) انظر مقدمة المقاربة .

(١٩٦) ص (٧) ــ من الاستهلال :

ومـن عـجـب أنى أحـن إلـيـهـم
وأسـأل شـوقـا عـنـهـم وهـم مـعـى
وتـبـكـيـهـم عـيـنى وهـم فى سـوادهـا
ويشـكـو الـنـوى قـلـبـى وهـم بـيـن أضـلعـى

(١٩٧) ص (٦٧)/ص (٦٨) من (تنبيه) :

لا تـطـلـبـوا الـمـولـى الحـسـين
بـأرض شـرق أو بـغـرب
ودعـوا الجـمـيـع وعـرجـوا
نـحـوى فـمـشـهـده بـقـلـبـى

(١٩٨) ص (١٥) ــ من (تجلى الأمانى) :

أمـانى إن تحـصـل تـكـن أحـسـن المـنى
وإلا فـقـد عـشـنـا بـهـا زمـنـا رغـدا

(١٩٩) ص (١٧٠) ــ لطيفة شعرية :

فـقـلـت أخـلائـى هـى الـشـمـس ضـوؤهـا
قـريـب ولـكـن فى تـنـاولـهـا بـعـد

(٢٠٠) هو همّام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عقال بن محمد بن سفيان بجاشع بن دارم ، وكان جده صعصعة بن ناجية عظيم القدر فى الجاهلية . يعد من شعراء النقائض . انظر ترجمته فى الأغانى ــ الجزء التاسع ــ ط . دار الكتب ــ ص (٣٢٤) إلى ص (٣٤٥) ــ وفى الشعر والشعراء ــ الجزء الثانى الطبعة الثانية ١٩٦٩ . والقصيدة التى منها التضمين مطلعها :

هـذا الـذى تعـرف البطحـاء وطـأتـه
والـبـيـت يـعـرفـه والحـلّ والحـرم
ومـنـهـا : هـذا ابـن خـير عـبـاد الله كـلـهـم
هـذا الـنـقى الـتـقى الـطـاهـر الـعـلم

(٢٠١) هو زين العابدين على بن الحسين بن على بن أبى طالب . أقبل على الطواف بالبيت ، فأفسح له الناس الطريق ، وعندما سأل أحدهم هشام بن عبد الملك عن ذلك ، قال : لا أعرفه ، وكان الفرزدق حاضرا ، فقال : أنا أعرفه ، ثم أنشد القصيدة المذكورة ــ انظر الديوان ــ حرف الميم ــ الجزء الثانى ط . صادر ، وهى من سبعة وعشرين بيتا .

(٢٠٢) « . . تقول بقعة الأرض لم يمسنى بشر » ، ص (٥٨) ــ التجليات ، وفى القرآن : « قالت ربِّ أنَّى يكون لى ولد ولم يمسسنى بشر الآية (٤١) ، من سورة آل عمران . وأيضا : « قالت أنَّى يكون لى غلام ولم يمسسنى بشرٌ ، ولم أك بغياً » ، الآية (٢٠) ، من سورة مريم . و« . . نسيت أنه كان بشرا سويا . . » ص (١٦٢) ــ التجليات ، وفى القرآن : « فاتخذت من دونهم

حجابا فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرا سويًا » . الآية (١٧) من سورة مريم .

(٢٠٣) « . . . يدخل من بابه الفسيح القديم ونحن فى أثره ، يحيى من يقفون بالباب ، فيردون التحية بأحسن منها » ــ ص (١٩٠) .

(٢٠٤) ومن ذلك قصة يوسف مع الذئب ، وقصة الخضر عليه السلام .
ص (٧٤) : « . . خفت على أبى أن يأكله الذئب ، أو يختطفه بعض السيارة من الغجر الرحل الذين يعبرون القرى وعيونهم على الأطفال وما خف حمله . . » ، التجليات/القرآن . سورة يوسف . الآية (١٤) .
ص (٥)) « . . فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبرا » التجليات ./القرآن . س الكهف الآية (٧٥) و (٧٨) .
ص (٢٤) : « . . فجأة رأيت شخصا على بعد ، مشى على وجه الماء . . . » التجليات .

(٢٠٥) كما قد نجد فى (الف ليلة وليلة) أو (كليلة ودمنة) وغيرها .

(٢٠٦) ص (٢٢) من (تجلى [كذا] مغربى) .

(٢٠٧) ص (١٠٦) من (السفر إلى البدايات والنهايات) .

(٢٠٨) ومن أمثلة ذلك قوله :
ص (٣٥) : « لم يطل وقوفى إذ نوديت » ــ من (مدائن التجليات) ، والتى تصير رابطا حكائيا مع المقطع الذى يليه : « . . . نوديت من مكان خفى » (من : إفصاح) ــ نفس الصفحة .
ص (٣٦) : « اختفى الصوت ، خطوت نحو البرج » ــ من (إفصاح) .
ص (١٨٢) : « تلفت حولى وأنا فى أرض غريبة . . . » ، من (موقف الظمأ) .

(٢٠٩) ومن أمثلة ذلك :
ص (٥) : « فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبرا . . » ، وبعدها : « فرخت إلى نفسى أستعيد واسترجع . . » .
ص (٢٩) : « . . لما فهمت ما فهمت . . لما تيقنت أن أنفاس الإنسان عزيزة . . . لما أيقنت أن ما فات لن يرجع . . . لما أطلت التأمل والنظر فى الحول والعصر والدهر . . . لما تغيرت الأحوال المحدقة بى . . لما ساءت الأحوال . . لما انحسر ظلى ، لما ولما ولما . . لم أنكص على عقبى ، قاومت وهنى ، وغالبت عظيم همى . . . فعقدت العزم على أن أرى ما لم يره بشر ، وأن أعيش ما لم يخطر على قلب إنسان ، أن أتجلى وأتجلى وأتجلى . . . » .

(٢١٠) ص (٧) : « أذِنَ سيد الشهداء ، فتقدم منى الشيخ الأكبر محيى الدين . . . » .

(٢١١) ص (١٥) : « . . سريت فى النور الأخضر . . » فرأيت نفسى أخرج من مدينة رباط الجميل . . . » .
ص (١٦) : « أرحل أعبر الحدود بلا راد ولا مانع ، دخلت سيناء الأبدية . ورأيت آثار الحرب . . . » .

(٢١٢) ص (٣٣) : « قيل لى : إن المطلب وعر ، والمبغى عسير ، لكن طريقك ليس بمسدود ، عليك بالديوان ، قلت . . . أى ديوان ؟ ، قيل لى ، لا تكن عجولاً . . . » .

(٢١٣) ص (٣٧) : « . . لكننى عرفت أن منازل المدينة مسكونة ، كل منزل اختص بشىء . . . » .

(٢١٤) ص (٣٩)/(٤١) : « . . حَلْ رضا ، غمرنى فسكنت ، عشت لحظات ما بعد سقوط المطر الرذاذى على الضواحى النائية المورقة بالخضرة ، أيقنت بقرب وصولى إلى بعض مما أسعى إليه . . لم يرعبنى لمس ، إنما خيل إلى أننى محمول وأننى أطفو فى فضاء غروبى بلا غمامات ، وتحتى قباب وأهلة وصلبان وأسنة . قيل لى إن كل شىء هنا أيامك وأيام غيرك . . . » .

(٢١٥) ص (٤١)/ص (٤٢)) « . . ولجت كثيبا من العنبر الأبيض ، بهرنى ضوء ، سرى فى بصرى ظاهرا ، وسرى فى أعصابى باطنا ، سرى فى أجزاء بدنى ، وفى لطائف نفسى ، أصبحت عينا ، أصبحت سمعا ، رأيت بكلى . . . » .

(٢١٦) ص (٥١)/ص (٥٢) ــ التاهب : « احتوانى سيد شباب أهل الجنة . . . » .

(٢١٧) ومن أمثلة ذلك :
ص (٥٥)/ص (٥٦) : « . . التفت إلى الرحيم بى ، فأومأ برأسه الجميل وكأنه أدرك ما فكرت فيه . أشار إلى بقعة الأرض التى لامسها رأس أبى لحظة خروجه من الدنيا ، ذكّرنى محبّى وحبيبى بأن الموجودات كلها تتكلم فى أسفارى وتجلياتى . . . » .
ص (٦٤) : « . . كأن أستاذى وشاهد أيامى أدرك ما بى ، وما جال بخاطرى ، وما راودنى فتوقفنا . . » .
ص (٦٨) : « . . لم أسأل ولم أستفسر مع أن الخطوب كثيرة ، والمسائل كثيرة بلا حصر ، لكننى خفت أن أضايقه أو أخالف له أمراً بدون قصد ، تبعته كظله عندما واصل السفر ، وبعد حين رأيت لحظة ميلاد زهرة من شقائق النعمان ، ورأيت لحظة انشقاق بيضة فى عش صقر يقبع فوق ذروة ، ورأيت لحظة موت حوت معمر . . . » .
ص (٨١) : « . . تدفق سفرى بصحبة مولاى عبر حجب وفراغات مجهولة لى ، تعجبت إذ يشمل الديوان هذا كله ، عرفت أننى على صلة بسائر الموجودات ، سمعت نداءات الأغصان وحوارات الأحجار ، وهسهسات النجوم ، ولغيات الندى ، ولهجات الريح ، وصريخ النيازك . . . » .

(٢١٨) ص (٢٢) ، (٤١) ــ مثلا . وص (٢٦) أيضا .

(٢١٩) صفحات : ص (٣٩) ، ص (٥٩) ص (٦٤) ، ص (٩١) ، (٩٢) ، ص (٩٣) . . الخ .

(٢٢٠) صفحات (٧) و (١٥) و (٦٤ ، ٦٨) و (٧٠) و (١٣٤) مرتين ، وص (١٣٥) . . من (التجليات) .

(٢٢١) ومنه : « يقال : فلان شرح أمره أى أوضحه . . وشرح مسألة مشكلة : بيّنها ، وشرح الشىء يشرحه شرحا ، وشرّحه : فتحه وبينه وكشفه ، وكل ما فتح من الجواهر فقد شرح أيضا . تقول : شرحت الغامض إذا فسّرته ، ومنه تشريح اللحم . . . » مادة (شرح) ــ لسان العرب .

(٢٢٢) مادة (وصل) ــ لسان العرب .

(٢٢٣) مادة (لطف) ــ لسان العرب ــ م.م.

(٢٢٤) صفحة (١٠٠) ــ التجليات .

(٢٢٥) ص (٩٥) ــ التجليات ومن معانيه « الاحتكاك بالشىء ومعاينته والاشتغال به وتقليبه » ــ مادة (درس) ، اللسان .

(٢٢٦) ص (٨٠) ــ التجليات . ومن معانيه « اللقن والفهم والتفهيم » . مادة (لقن) ، لسان العرب .

(٢٢٧) ص (٣٦) التجليات .

(٢٢٨) صفحات (٣١) ، (٣٢) ، (٣٧) ــ التجليات .

(٢٢٩) صفحات (٦٣) ، (٧٣) ، (١١٨) ــ التجليات .

(٢٣٠) صفحة (٣٥) ــ التجليات .

(٢٣١) ص (٥٩) ــ التجليات .

(٢٣٢) لسان العرب ــ مادة (زمزم) ــ ومنه : « . . . زمزم العلج إذا لم يفصح ، وإذا تكلف الكلام عند الأكل وهو مطبق فمه . قال الجوهرى : الزمزمة كلام المجوس عند أكلهم . . . والزمزمة كلام خفى لا يكاد يفهم . . . الزمزمة : صوت الرعد ، قال ابن سيدة : زمزمة الرعد تتابعُ صوته ، قال أبو حنيفة الزمزمة من الرعد ما لم يَعْلُ ويفصح . . . » .

(٢٣٣) ص (١٢٩) ــ التجليات : « التئام الجمع سرور وغبطة ، وحلول الفرقة فكاك وهلاك ، معها تبدأ الحيرة المذمومة التى لا راحة بعدها ثم يقع الضعف الذى لا يليه قوة ، ليت الجمع يدوم حتى تتحقق الأحلام البسيطة الإنسانية . . . » .

(٢٣٤) ص (١٢٩) : « تجلَّدْ ، فإن فى الغيب ما شهدته ، وغاب عنك . . . » ــ التجليات .

(٢٣٥) مادة (دقق) ــ لسان العرب .

(٢٣٦) مادة (رقق) ــ لسان العرب .

(٢٣٧) مادة (نوى) لسان العرب . ــ ص (١٣٥) ــ التجليات .

(٢٣٨) ص(١١٩) ــ إلى ص (١٢٠) ــ التجليات .

(٢٣٩) ص (٢٥١) : « تركت لنا خليفة السوء ، أنت الذى اخترته ، خليفتك هو الذى قوض عهدك » ــ التجليات .

(٢٤٠) ومن أمثلة ذلك :
ص (١١) : « أفق مضموم غير منبسط ، وأبعاد مدركة بالحس فلا ترى ، وجدران مشيدة من مواد لا نعرفها ، ليست خشباً ، أو طوباً ، أما السقف فمن شعاع أحمر ، درجة منه ، منعزلة متفردة . . . » .
ص (٤٠) : « . . . لم يرعبنى لمس ، إنما خيل إلى أننى محمول ، وأننى أطفو

فى فضاء غروبى بلا غمامات ، وتحتى قباب وأهلة وصلبان وأسنة . . . » .

(٢٤١) ص (٤١) من « شرح » ــ التجليات .

(٢٤٢) ص (١٧٧) : « . . . قُدُّ من ضوء وطيف ، ريشه مجمع لألوان الدنيا ، أما رأسه فبشرية ، ووجهه آدمى . . . » .

(٢٤٣) ص (١٧٨) ــ « التجليات .

(٢٤٤) ص (٢٥٢) ــ التجليات .

(٢٤٥) خاصة وأن السارد يضيف بعد ذلك : « . . أما النقلات فمفاجئة » ص (١٥٢) ــ أنظر مقدمة للأدب الفانطازى ــ ص (٨٣) ــ ت . تودوروف ــ م . « دى سوى » / يوان ــ عدد ٧٣ - ٧٠ ، ثم ترجمة المقال بمجلة مواقف ــ عدد ٤٣ ــ خريف ٨١ - ص : ١٤٢ ــ ترجمة الدكتور عبد الرحمن أيوب .

(٢٤٦) نفسه . « مقدمة للأدب الفانطازى ــ ص ٨١ ــ مواقف ــ ص ١٤١ .

(٢٤٧) نفسه ــ ص (٨٢) بـ « مقدمة للأدب الفانطازى ــ ١٤١ بمواقف .

(٢٤٨) سنكتفى بإيراد نماذج ممثلة لهذه المظاهر لاستخلاص مكوناتها الأسلوبية .

(٢٤٩) شأنها فى ذلك شأن معارضة الأسلوب القرآنى فى المستويات اللغوية الأخرى .

(٢٥٠) « عالم الرواية » ــ رولان بورنوف وريال أويلى ــ بوف Pof الآداب المعاصرة ــ ط ٣ ــ ص ٥ ــ ٨١ .

(٢٥١) نفسه ــ ص (١١) .

(٢٥٢) يمكن اعتبار هذا النموذج (ص ١٩٥) بمثابة موجز ــ مختصر لما سيأتى من مقاطع لاحقة سيسميها المؤلف « المواقف » .

(٢٥٣) نموذج ص (٥٤) مؤلفة المتصوفة : خوف/وجل/روع .

(٢٥٤) نموذج ص (١٦٣) من لغة « الفتوى » (بطلان الحواس » و (هجوع القلب) و (يبوسة الأطراف).

(٢٥٥) بل إن (كتاب التجليات) يتخذ صفة « رد » ــ Replique على بعض هذه الكتابات : « عاتبت فى خاطرى المؤرخين الذين سيجيئون ، عاتبت أبا مخنف ، وابن كثير والطبرى ، والرواة المجهولين ، عاتبتهم لأنهم لم ولن يذكروا أبى وصحبه » . (ص ١٩٤) و (ص ١٩٥) .

(٢٥٦) دون أن ننسى بعض صيغ « اللغة الشعبية » : ص ١٦٨ (طقت الفكرة فى رأسه) مثلا .

(٢٥٧) أسماء الأعلام هى : « اسم يدل على معين بحسب وضعه بلا قرينة ، ومنه أسماء البلاد والأشخاص والدول والقبائل والأنهار والبحار والجبال » ــ الشيخ مصطفى الغلايينى ــ جامع الدروس العربية ــ ص (١٠٩) ــ الجزء الأول ــ الطبعة (١٢) ــ ١٩٧٣ .

ويصنفها جان مولينو Jean Molino إلى أسماء الأشخاص وأسماء النسب ، وأسماء الحيوانات ــ وإن كانت كما يشير إلى ذلك مولينو غير مخصصة ومميزة بدقة ، ومنه تسمية الحيوان باسم الإنسان (سقراط مثلا) ، والأسامى والألقاب les appellatifs et les titres وأسماء الأماكن ، وأسماء الأوقات والأزمنة ، وأسماء المؤسسات ، وأسماء المنتوجات الصناعية والفلاحية والفنية . أنظر مجلة (لانكاج) ص (٦) ــ عدد خاص بـ « اسم العلم » ــ يونيه ١٩٨٢ ــ رقم (٦٦) ــ لاروس .

(٢٥٨) انظر : « استطيقا ونظرية الرواية » « ــ م . باختين ــ فصل « التعدد اللغوى فى الرواية » ــ جاليمار ــ (٧٥) .

« إن الأشكال التوليفية لاستقدام وتنظيم التعدد اللغوى فى الرواية هى أشكال قد رأت النور خلال التطور التاريخى للجنس الروائى فى مظاهر مختلفة ــ هى أشكال جد متعددة ، وكل شكل منها عندما نقوم بالعودة بها إلى إمكاناتها الأسلوبية المحددة يشترط تمثلا أدبيا لمختلف « اللغات » ، ص (١٢٢) من الكتاب .

(٢٥٩) « الهاجيوغرافيا جنس أدبى كان يطلق عليه فى القرن السابع عشر الهاجيولوجيا أو الهاجيولوجى ، وكما حدد ذلك (دلهاى) Delehaye فى كتاب كان له صدى واسع (الأساطير الهاجيوغرافية) ، فإن الهاجيوغرافيا تفضل الحديث عن عوامل ما هو مقدس (القديسين) ، وتهدف إلى التنوير، (أى تقديم ما هو نموذجى) . يقول (دلهاى) : « علينا أن نخلع هذا الاسم على كل أثر مكتوب يستلهم إجلال الصلحاء ، ويوجه إلى إشاعة ذلك بين الناس » . انظر كتاب (كتابة التاريخ) ــ ميشيل دوسيرتو ــ ص (٢٧٤) جاليمار ــ ٧٥ .

(٢٦٠) نفسه ــ ص (٢٧٧) : « وتندمج حياة القديس داخل حياة جماعة قد تكون المؤسسة الدينية أو الرباط ، وهى تفترض أن الجماعة لها وجود ، لكنها تمثل نموذج الوعى الذى تمتلكه عن نفسها عن طريق ربط قديس ما بمكان بعينه » .

(٢٦١) سبقت الإشارة بإيجاز إلى تماهى المؤلف مع السارد ، وتماهى الأب مع (جمال عبد الناصر) . أما تماهى السارد مع الحسين فيقوم على أساس تقمص الأول لشخصية الثانى بعد القتل فى كربلاء ، واتخاذ هيئته بدون رأس ــ انظر ص (٢٦٥) ، ص (٢٦٦) .

(٢٦٢) ومنها ــ بحسب مولينو ــ فى مجال الأدب المفاجأة والغرابة اللتان تخلقهما أسماء الأعلام الغريبة ، وتجسيد أفكار وعواطف وانفعالات وذكريات ــ ص (٥) ــ مجلة (لانكاج) ــ م . م .

(٢٦٣) نفسه ــ ص (١٣) .

(٢٦٤) نفسه ــ ص (١٦) .

(٢٦٥) نفسه ــ الصفحة نفسها .

(٢٦٦ ، ٢٦٧) نفسه ، الصفحة نفسها .

(٢٦٨) نفسه ــ (١٧)

(٢٦٩) نفسه ــ الصفحة نفسها ــ مأخوذا من « الفكر المتوحش » .

(٢٧٠) نفسه ــ ص (١٨) .

(٢٧١) نفسه ــ ص (١٩) .

(٢٧٢) ص (٧) : « أمامى الحسين سيد الشهداء ، إلى يمينه أبى ، وإلى يساره عبد الناصر » . التجليات .

(٢٧٣) من مناقشة (كتاب التجليات) ــ ص (١٦٢) ــ مجلة أدب ونقد ــ العدد الثالث ــ أبريل ٨٤ ــ القاهرة .

(٢٧٤) من مداخلة الدكتور عبد المحسن طه بدر ــ نف خ ــ ص (١٦٠) .

(٢٧٥) « إننى لا أعتبر (الزينى بركات) رواية تاريخية ، إنما حاولت من خلالها أن أحكى تجربة القهر فى أى زمن وتحت أى نظام . على سبيل المثال فى (الزينى بركات) وسائل قهر لا تنتمى إلى العصر المملوكى ، بل إلى زماننا ، وإلى ما يمكن أن يستجد منها . إننى أنطلق من وحدة التجربة الإنسانية . القهر واقع على مدى العصور ، وحاولت أن أدينه . . الكلام نفسه ينطبق على (التجليات) » . من تدخل (جمال الغيطانى) ــ ص (١٦٢) ــ المرجع السابق نفسه .

(٢٧٦) « . . . بالنسبة للتجليات انطلقت من موقف آخر (غير هزيمة يونيه ٦٧) هو وفاة أبى . من هنا أنا طرف فى الرواية ، وكل الوقائع فى التجليات حقيقية . كانت وفاته مصدر ألم نفسى خارق بالنسبة لى » ــ نفسه . الصفحة نفسها .

(٢٧٧) طالب فلسطينى ولد بنابلس ودرس بالقاهرة ــ شعبة الهندسة ــ سنة ٦٧ ، والتحق بقواعد فتح ، فقاتل وقاد المقاتلين فى معركة طوباس حيث توفى سنة ٦٨ ، وقد صاغ (فتى الثورة) ، ملحمة شعرية عن قصة استشهاده ، من حديث شفوى مع السيد (واصف منصور) ، مسؤول مركز الإعلام الفلسطينى بالرباط بتاريخ ٨٤/٢/٢١ .

(٢٧٨) ص (٩٣) : « رأيت قبسا ضئيلا من يوم كربلاء ، عبد الله بن مسلم بن عقيل يقترب من الإمام الحسين ، يقول : أتأذن لى بالقتال ؟ يقول له الحسين : يا بنى كفاك وأهلك القتل » .

(٢٧٩) انظر ترجمته بالأعلام ــ الزركلى ــ الجزء ٨ ط (٢) ــ ص (١٧٢) و (١٧٣) . (ص ١١٩) التجليات .

(٢٨٠) انظر (الأعلام) ــ الزركلى ــ الجزء ٨ ــ ط : ٢ ــ ص (١١٩) ــ ويشير الزركلى فى الهامش إلى أن الترجمة مأخوذة عن (الكامل) . (١٢٨) ــ التجليات .

(٢٨١) (الأعلام) ــ الجزء التاسع ــ ص (٢٤٤) و (٢٤٥) ــ (١٤٦) ــ التجليات .

(٢٨٢) الأعلام ــ الجزء الرابع ــ ص(٣٤٧) و (٣٤٨) ــ التجليات : ص (١٤٦) .

(٢٨٣) الأعلام ــ الجزء التاسع ــ ص (٥١) و (٥٢) ــ التجليات : ص (١٤٨) .

(٢٨٤) الأعلام ــ الجزء الخامس ــ ص (٨٦) التجليات : ص (١٦٦) .

(٢٨٥) الأعلام ــ الجزء الثالث ــ ص (١٦١) ــ التجليات : ص (١٦٦) .

(٢٨٦) الأعلام ــ الجزء الثالث ــ (٥٨) ــ التجليات : ص (١٦٦) .

(٢٨٧) الأعلام ــ الجزء التاسع ص (١٦) و (ص ١٧) ــ التجليات (ص ١٦٦) .

(٢٨٨) ص (١٢٨) : « التفت فرأيت مسلم بن عقيل فى زمنه الخاص ، يصغى ،

الحسين يطلب منه أن يمضى إلى الكوفة ، إلى أهلها الذين كاتبوه ، طلبوا منه أن يقدم ، أن يسرع ليقيم العدل ، ليقوّم الزمن المعوج ، أن يمحو الظلم ويرسى العدل ، سمعت مسلما يقول له « إن هذا البلد مشؤوم ، فيه قتل أخوك ، وجرح أبوك » ، التجليات . وفى ترجمة (مسلم بن عقيل) نجد مثلا : « هو مسلم بن عقيل بن أبى طالب بن عبد المطلب بن هاشم ، تابعى من ذوى الرأى والعلم والشجاعة ، كان مقيما بمكة ، وانتدبه الحسين بن على ليتعرف له حال أهل الكوفة حين وردت عليه كتبهم يدعونه ويبايعون له . . . » الأعلام – م. م.

(٢٨٩) الأعلام – الجزء الثالث – ص (١٨٨) ، ص (١٨٩) – التجليات – ص : (٢٥٧) .

(٢٩٠) الأعلام – الجزء الثامن – ص (١٢٤) ، ص (١٢٥) – التجليات – الصفحة نفسها .

(٢٩١) الأعلام – الجزء الرابع – ص (٢٢١) – التجليات – الصفحة نفسها .

(٢٩٢) الأعلام – الجزء الثانى – ص (٥٦) – التجليات – الصفحة نفسها .

(٢٩٣) انظر ذلك فى ترجمته بالأعلام – الجزء الثالث – م.م فى هامش (٣٣)

(٢٩٤) انظر ذلك فى ترجمته بالأعلام – الجزء الثامن – م.م. فى هامش (٣٤)

(٢٩٥) انظر ذلك فى ترجمته بالأعلام – الجزء الرابع – م.م. فى هامش (٣٥)

(٢٩٦) « أدركت أن الأساليب لم تتبدل وإن اختلفت الحقب » – ص (١٤٦) – من (التنقل والترحال) .

(٢٩٧) ومن أمثلة ذلك : « التفت فنهانى الضابط ، بسرعة رأيت ملامح شاب أسمر اللون ، نحيف ، يرتدى قميصا وبنطلونا ، قميصا أبيض مخططا ، وبنطلونا رماديا . . نهرنى الضابط وسبقى ، عرفت أنهم يحرصون حرصا شديدا على ألا يتعرف الضحية إلى معذبه ، إلى جلاده ، لهذا يتخذون أسماء غير أسمائهم ، ويعشون بين الناس حذرين » – ص (١٧٤) – التجليات

(٢٩٨) انظر « بعض مكونات عالمى الروائى » – جمال الغيطانى – ص ١١٣ – مجلة « الآداب البيروتية » عدد ٢/٣ – ١٩٨٠ – محور « الرواية العربية الجديدة » .

(٢٩٩) انظر « مفهوم الزمن فى الفكر العربى » – د . أحمد السطاتى – ص١١٦ – رسالة مرقونة لنيل دبلوم الدراسات العليا – تحت إشراف د . على سامى النشار – ٧٩/٨٠ .

(٣٠٠) الأعلام – الجزء السادس – ط ٣ – ص (٢٣٢) ، ص (٢٣٣) .

(٣٠١) ص (٢٧٦) – التجليات .

(٣٠٢) « موقف الشدّة » – ص (٢٨٥) ، ص (٢٨٦) ، ص (٢٨٧) .

(٣٠٣) « كتابة التاريخ » – م . دوسيرتو – ص (٢٤٧) – م . م

(٣٠٤) نفسه – ص (٢٧٥) .

(٣٠٥) « القديسون خلفاء الآلهة » – بيير دو سانت إيف – ص (٨٩) – باريس – ١٩٠٧ .

(٣٠٦) « الرواية ذات الأطروحة » – سوزان روبين سليمان – ص (١٤)/ص (١٥) – م . م .

(٣٠٧) نفسه/ص (٢٠) .

(٣٠٨) نفسه – ص (٨٢) .

(٣٠٩) نفسه – ص (٨٧) .

(٣١٠) نفسه – ص (٩٠) .

(٣١١) انظر « بعض مكونات عالمى الروائى » – ص (١١٣) ، ص (١١٤) مجلة « الآداب » البيروتية عدد خاص حول محور « الرواية العربية الجديدة » – م . م .

(٣١٢) نفسه – ص (١١٤) .

(٣١٣) « نص الرواية » – ج . كريستيفا – ص (١٤) – م . م .

(٣١٤) ص (١٢٠) : « قصة » معاوية مقابل « قصة » خليفة (جمال عبد الناصر الذى ينعته السارد : « خليفة السوء » .

(٣١٥) ومن ذلك : « الخال » فى قصة تجلى الأب (ص ١٥٧) : « حدثنى خالى فى الزمن الذى خلا عن أبى قال : إنه يذكر رجلا اسمه عبد الكريم زيدان كان المرحوم يوده كثيرا . . . . » ، والصحفى الشاب عن خروج (جمال عبد الناصر) ، (ص ١٦٦) .

(٣١٦) فى حرب عبد الناصر مع العدو ومذبحة كربلاء ، والأمثلة كثيرة منها ما ورد فى (موقف التأهب) (ص ١٧٧) .

(٣١٧) ص (٢٣٥) – من (كان وسيكون) .

(٣١٨) انظر « مقدمة للأدب العجائبى » – ص (٧) ، ص (٨) – م . م .

(٣١٩) « الكتاب الذى سيأتى » – بلانشو – ص (٢٩٣) – « أفكار » – Idees – ٢٤٦ – جاليمار – ١٩٥٩ .

(٣٢٠) انظر « رواية الأصول وأصول الرواية » – مارت روبير – ص (٤٤) – ١٣ – جاليمار – ٧٢ .

(٣٢١) ص (٦٢) : « . . رأيت أبى يتسلم الخطاب الثانى ، ثم يصغى إلى سطوره ، ورأيته يملى الرد ، ويطلب منهم أن يسموني جمال » ، التجليات .

(٣٢٢) نفسه فصل (رواية قصص) ، ابتداء من ص (٤٣) .

(٣٢٣) انظر « شعرية دوستويفسكى » – ص (١٤٨) – م . م .

(٣٢٤) يقول (الغيطانى » : « . . كانت وفاته (وفاة الأب) مصدر ألم نفسى خارق بالنسبة لى ، فلم يساعدنى الزمن فى رد جزء مما قدمه لى ، وكان وعيى بعد فوات الأوان ، وهذا ما نجده فى كثير من التجارب التاريخية الضخمة ، من هنا احتل الوالد مساحة كبيرة فى الرواية . إنه نقطة الانطلاق ، ورحيله أساس رحلتى إلى الديوان الذى يمد لى يد المساعدة لاسترجاع الماضى ، لقد تأملت حياته طويلا ، ومعاناته ، من سيتذكر هذا الإنسان البسيط ؟ كذلك محنة الحسين المستمرة حتى الآن ، والنوح عليه بعد فوات الأوان ، وغروب عبد الناصر وتجربته التى عشناها وعشنا الانقلاب عليها ، بل انقلاب كل القيم . من هنا كانت الحيرة ، والتساؤلات ، ومن هنا كانت المعاناة ، والتجربة بما فيها تجربة اللغة » مجلة « أدب ونقد » – عدد : ٣ – م . م .

(٣٢٥) انظر « رواية الأصول وأصول الرواية » – ص (٦١) – م . م .

(٣٢٦) – انظر « أدب ونقد » – ص (١٦٢) – م . م .

(٣٢٧) انظر « مقدمة للأدب الفانطازى » – ت . تودوروف – ص (١٠) – م . م .

(٣٢٨) نفسه – ص (١١) .

المراجع والمصادر :

١ – أولا : النصوص الإبداعية :

١ – كتاب التجليات – ط . دار الوحدة للطباعة والنشر – ٨٣ – بيروت – لبنان .

٢ – خطط الغيطانى – ط . دار المسيرة – ٨١ – بيروت – لبنان .

٢ – مراجع بالعربية :

١ – صنعة الرواية – تأليف : بيرسى لوبوك – ترجمة عبد الستار جواد – بغداد – ٨١ .

٢ – مفهوم الزمن فى الفكر العربى – أحمد السطاتى – رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا . (شعبة الفلسفة – ٧٩/٨٠) .

٣ ـ مصادر ومراجع باللغة الفرنسية :

١ ـ Esthétique et théorie du roman-M. Bakhtine Gallimard, 1978
٢ ـ Poetique de Dostoievski -- M Bakhtine, du Seuil, 1970
٣ ـ Mikhail Bakhtine, Le principe dialogique- T. Todorov, du Seuil 1981.
٤ ـ Introduction à la littérature fantastique - T. Todorov, Poiuts / Seuil, 1970.
٥ ـ Roman des origines et origines du roman- M.Robest, Gallimard, 1972.
٦ ـ Le roman à thèse- Susan Rubin Suleiman, Puf / ecriture, 1983.
٧ ـ Le livre à venir - Maurice Blanchot, Idées Gallimard, 1959.
٨ ـ L'univers du roman - R.Bousneuf et R. Dullet, Puf, 1981.
٩ ـ Essais sur les jornees et leur signification, Mediations de noel Gontier 1981.
١٠ ـ L'écriture de l'histoire - Michel de Certeau, Gallimard 1975.
١١ ـ Les saints successeurs des dieux - P.Sainte Yveos -Paris 1905.

٤ ـ المجلات :

١ ـ مواقف ـ عدد ٤٣ ـ خريف ١٩٨١ ـ بيروت ـ لبنان .
٢ ـ الآداب ـ عدد ٢/٣ ـ ١٩٨٠ ـ بيروت ـ لبنان .
٣ ـ أدب ونقد ـ عدد : ٣ ـ إبريل ٨٤ ـ القاهرة ـ ج . م ع .
٤ ـ Langages- Le nom propre no: 66 - Juin 82 - Larousse.

٥ ـ المعاجم والموسوعات :

١ ـ الأعلام ـ خير الدين الزركلي ـ ط : ٢ ـ صادر ـ بيروت .
٢ ـ لسان العرب ـ ابن منظور .
٣ ـ Encyclopedie Universalis, 1982.

أبعاد واقعية جديدة

فى رواية "اليتيم" *

محمد برادة

نصدر فى هذه القراءة لراوية « اليتيم » عن أسئلة معيَّنة تتصل بإشكالية عامّة رافقت ظهور الرواية المغربية وما تزال تطرح من خلال الإنتاجات الأخيرة الباحثة عن إيقاع منتظم للتطور وعن أفق لتجاوز « البدايات » . وأقصد الخطاب الواقعى فى الرواية بحسبان أن السياق الذى واكب النشأة والخطوات الأولى كان سياقاً مشدوداً إلى « الواقعية » ودلالاتها الحافّة الموحية بالقدرة على التقاط الواقع المغربى المتحوّل و« تجسيده » و« تصويره » وجعل الرواية ــ من ثَمّ ــ أداة من أدوات تغيير الوعى وتغيير طريقة التعامل مع الواقع . مثل ذلك السياق المشدود إلى الفَوْرة الإيديولوجية ، الميَّال إلى تضخيم دور الكتابة بفعل تأثيرات مشرقية وغربية محمومة بدعوات الالتزام والأدب الهادف ، ترك بصماته على معظم كتاباتنا ، وحدّد لها أفقاً أولياً : تحقيق الواقعية بوصفها جواز مرور إلى الجمهور الواسع وإلى منطقة الأدب الجاد الملتزم بقضايا المجتمع .

ويكون من الطبيعى فى مثل السياق الذى أشرنا إلى بعض عناصره ، أن ترتدى الواقعية أزياء مختلفة ، وأن تُلَبَّس معانى ودلالات مختلطة ومسطّحة ، ابتداء من الوصف الفوتوغرافى إلى التسجيلية التاريخية المرصعة بالأسماء والأحداث والشعارات . ومن ثم فإن قراءاتنا النقدية كانت ، فى الستينيات وبداية السبعينيات ، تنطلق من « الواقع » (كما يتصوره كل ناقد) لتقرأ العمل الأدبى ولتسأل صاحبه : أين هو « الواقع » فيما كتبت ؟ وفى كثير من اللقاءات النقدية التى كان القصاصون والروائيون يحضرونها ، كُنّا نُحاصرهم بأسئلتنا عن « واقعنا » ، فكانوا يبدون عاجزين عن الإجابة مهما حاولوا ، وكان اللقاء ينتهى بحثّهم على المزيد من الواقعية فيما يظل العمل المنجز خارج دائرة التحليل والتفاعل والفهم من الداخل .

ربما كانت تلك مرحلة لا مناص منها ، أى لها مسوغاتها الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية .

وبدأت مرحلة أخرى من خلال مزيد من التعمق فى فهم النص الأدبى ومكوناته ، وفى تعرف الاتجاهات الأدبية والنقدية تعرفاً يصعد إلى الأصول ولا يكتفى بالشذرات والآراء المبتسرة . وعبر الترجمة والتفاعل مع ماتُفرزه الساحة النقدية العالمية والعربية ، استطاع الخطاب النقدى المغربى أن يعيد النظر فى كثير من المفاهيم والمصطلحات والتحليلات ، وفى طليعتها علاقة الأدب بالواقع وعلاقة النص بالإيديولوجيا ، ووظيفة الكتابة والنقد . . . لكن كل هذا التحوُّل على مستوى الخطاب النقدى لا يعادل ظهور إنتاج أدبى جيّد « يُحوّر » بالملموس شكل الرواية ومضمونها أو شكل الشعر ، أو القصة .

من هنا يكون التجريب مسوغا ورافداً للتجديد . لكن لا يعنى التبنى المطلق للكتابات التجريبية وبخاصة تلك التى لا يتوفر أصحابها على وعى نظرى يسند مُغامراتهم الإبداعية .

ومن هذا المنظور ، تكون مناقشة الواقعية والخطاب الواقعى انطلاقاً من تحليل نص يعيد طرح الأسئلة الأساسية ويقدم بعض الأجوبة عنها ، أكثر أهمية من الدوران فى متاهات التحديدات النظرية والاستشهاد بأقوال الأعلام والرواد . . . وأعتقد أن رواية « اليتيم »

---

* اليتيم ، عبد الله العروى ١٩٧٨

لعبد الله العروى تسعفنا على إعادة طرح إشكالية الخطاب الواقعي فى الرواية المغربية ، لا بهدف الوصول إلى تصنيف لهذه الرواية ، فليس هذا هو المقصود ، ولكن لتجلية بعض القضايا المتصلة بالكتابة الروائية عموما ، ولرصد إنجازات مهمة حققتها « اليتيم » خارج الفهم التبسيطي للواقعية .

أولاً : الخطاب الواقعي

تعترض الناقد والمحلل اليوم ، عند محاولتهما إبراز خصائص الخطاب الواقعي فى عمل أدبي ، التباسات كثيرة غالبا ما تطمس تضاريس التحليل من جهة ، وتحشر العمل المنقود ضمن تصنيف « واقعي » فضفاض تغلب عليه التصنيفات المميزة لمدرسة الواقعية أكثر مما تلتقط الخصائص المتفردة داخل إطار نظرى عام للكتابة الواقعية .

من ثم تأتي ضرورة الإشارة ، ولو باقتضاب ، إلى المستوى الذى نضع فيه إشكالية الخطاب الواقعي على ضوء بعض الأبحاث[1]، التى وضحت عناصر جديدة فى التعامل مع الخطاب الواقعي تعاملا مغايراً للتقسيم التعميمي الذى يرى أن هناك « واقعية » و « مدرسة واقعية » لهما ثوابت أسلوبية وتيمية وسجلات مضمونية محددة ، معطاة مسبقاً ، وما على الكاتب « الواقعي » إلا أن يصوغها كما اتفق « مستوحياً » الواقع .

إن هذا التصور الشائع للواقعية له جذوره الملتبسة فى نظرية المحاكاة التى طرح ضمنها أفلاطون وأرسطو إشكالية الإحالة على الواقع والعلاقة به . وبالرغم من تعدد التأويلات لبعض المقولات الأساسية فى نظرية المحاكاة التى بنى عليها أرسطو « شعريته » ، فإن فكرة استنساخ الواقع ظلت هى المحدد الأساسي للشعر ملحمياً كان أو دراميا ، استنساخاً يخضع لتقعيدات تميز المستويات الأسلوبية وتصنفها حسب « النبيل » و « المنحط » من الموضوعات .

وتمثلت ردة الفعل الأساسية على هذا المفهوم الأرسطي للمحاكاة فى كتاب « لاوكون » للناقد الألماني ليسنج فى القرن الثامن عشر ، وكتاباته المختلفة عن المسرح والأشكال السردية[2] ؛ فقد أوضح ليسنج أن عمق الإبداع لا يتمثل فى تحقيق المحاكاة بل فى إدراك طبيعة الإرغامات التى تفرضها كل أداة تعبيرية على المبدع ، والوصول إلى إقامة علائق متبادلة ومتوازنة بين العناصر المكونة للعمل الفني . كان ليسنج يطرح منذ ذلك الحين ، وعلى طريقته ، فكرة أن العمل الأدبي لا ينسخ الواقع ولا يحاكيه .

ومع الدراسات الألسنية والسيميائية ، بدأ الاهتمام بتحديد شعرية الخطاب الواقعي على أساس تنميطي يستخلص الخصائص الاستدلالية ويقارن بين مختلف أنواع الخطابات (الواقعي ، فوق الواقعي ، العجيب ، الفانطاستيكي الرمزي . .) . ولا شك أن الأبحاث اللسانية أكدت عدم إمكان الاستمرار فى طرح إشكالية الواقع وإحالاته انطلاقاً من مفهوم المحاكاة أو التشخيص ؛ لأن اللغة ليست جوهراً وإنما هى شكل لا يرجعنا إلى أشياء خارج النص . من هذا المنظور اللساني فإن اللغة ــ كما لاحظ أحد الباحثين[3] ــ لا يمكن أن تحاكي من الواقع سوى :

(أ) الكلام المتحدث به أو المكتوب (التكرار ، الإعادة . . .) فيكون لدينا معنى أول للواقعية النصية .

(ب) بعض عناصر الواقع (الضجيج ، الحركات ، الأسطر . . .) فيكون لدينا معنى ثان هو الواقعية الرمزية .

لكن هذا التحليل للخطاب الواقعي لا يخترق العناصر اللغوية ليصل إلى صلب العناصر الأسلوبية والبنيوية التى يمكن عدها بمثابة إرغامات يخضع لها الخطاب الواقعي ويتميز بها عن باقي الخطابات . لذلك عمد فيليب هامون إلى استئناف بعض المحاولات التى أنجزها جاكبسون وتودوروف وأويرباخ وريفاتير ، ليحدد نوعاً ثالثاً من الواقعية يسميه الواقعية الوصفية ، يستجلي مكوناته وتناقضاته النوعية ، ويبرز بعض الإرغامات الخاصة به التى تثبت أنه ليس خطاباً سائباً كما يظن البعض .

ويهمنا نحن فى هذا الصدد التذكير بالإطار العام الذى أعاد هامون ضمنه طرح المسألة ؛ لأن هذا الطرح المجدد يؤكد على كون الخطاب الواقعي أكثر غنى وتعقيداً مما هو شائع ، وعلى أن الانطلاق من خلفية واقعية لا يعني التقيد بعناصر ثابتة واستنساخها ، وإنما هو عمل يفضي بالضرورة إلى تنويعات متعددة وإلى إمكانات للتجديد بدون التنصل من إقامة علائق مع الواقع تكشفها الصياغة النصية .

والنقطة الأساسية فى محاولة هامون هى أنه يعمد إلى تحوير « كيفي » فى المنهج ؛ أى أنه يغير وجهة النظر الأساسية ليعيد التفكير فى مسألة التشخيص والواقعية بعيداً عن المحاكاة وعن المقولات اللسانية . وبذلك يعتمد الطرح الجديد على محاولة استكشاف : النية الكامنة وراء إنتاج الأنساق الدالة (الفعل ، سيرورة التلفظ ، تعاقد القراءة . .) بدلاً من الاقتصار على الأنساق الدالة فى حد ذاتها ؛ بعبارة أخرى فإن المسألة ستوضع على مستوى العلاقة بين « برنامج » كاتب ما ، والقانون المحدد للقارىء والذى يتوجب إنشاؤه . من ثم لا يعود الأمر متعلقاً بسؤال مثل : « كيف يستنسخ الأدبُ الواقع ؟ » بل يصبح : « كيف يجعلنا الأدب نعتقد أنه يستنسخ الواقع ؟ » وما الوسائل الأسلوبية التى يستعملها لإيجاد ذلك النظام الأساسي الخاص بالقارىء؟ . . وباختصار ، يحق التساؤل عن البنيات الخاضعة للإرغام فى الخطاب الواقعي .

فى ضوء هذا التحوير المنهجي يقترب فيليب هامون من الواقعية الوصفية ليحدد معالمها ، انطلاقاً من « دفتر شروط » غير تام استقاه مما هو متداول ، ويتضمن النقط التالية :

- العالم غنى ، متنوع ، لا يخضع للاستمرارية .
- بالإمكان أن أنقل معلومة واضحة وملتحمة عن هذا العالم .
- اللغة قادرة على نسخ الواقع .
- اللغة ثانية بالنسبة للواقع (إنها تعبر عنه ولا تخلقه) فهى خارجية بالنسبة إليه .
- يجب أن يتلاشى « السند » (الرسالة) إلى أبعد حد ممكن .
- كما يجب أن تنمحي الإشارة المنتجة للرسالة (الأسلوب التلفظ ، الصيغة . . .) . .
- يتحتم على قارئي أن يعتقد فى حقيقة ما أنقله من أخبار عن العالم .

ومن هذه المفترضات ، يستخلص الباحث تيمتين أساسيتين هما : القروئية (يجب على الرسالة أن تستطيع إعادة تبليغ معلومة ما) والوصف . وبالاعتماد على ذلك استخرج عدداً من الطرائق التى يمكن اعتبارها لقياس الخطاب الواقعى مثل : الارتداد إلى الماضى ، التحفيز السيكولوجى ، التاريخ الموازى للحكاية ، التجسيد السردى . . . الخ . وكانت الخلاصة هى أنه من الصعب تشييد نمط خاص للخطاب الواقعى ؛ لأن شروط الاستقصاء والتعميم غير متوافرة ، لكنه يلاحظ أن الخطاب الواقعى يتميّز أكثر بـ « تناقضاته النوعية » ، أى تناقضات بين مُفترضات المنطلق المكوّنة لـدفتر الشروط ، والمعرفة غير الكافية بالإرغامات الخاصة بالنص وكتابته . فمهما كانت منطلقات الكاتب الواقعى واضحة ومحدّدة ، فإنها عند الإنجاز ، تخضع لإرغامات الكتابة ، وتكتسب دلالات إضافية قد تُغيّر من المنطلق الأولى ؛ وهذا هو ما يُحتّم تحليل الخطاب الواقعى بما يشتمل عليه من إرغامات وتشكيلات ودلالات معقدة ومتناقضة أحياناً . ونتيجة لذلك لم يعد من الممكن بعد ، التعامل مع النصوص الواقعية وكأنها قائمة على عناصر ثابتة ومقولات محدّدة سلفاً .

وفى السياق الذى أقرأ فيه رواية « اليتيم » ، يُهمنى التركيز على أن قيمة النّص لا تأتى من « الانتماء » إلى اتجاه « طليعى » فى الكتابة يكشف عنه صاحب النص ، لافتاً نظرنا إلى أَزْوَاره عن « الواقعية »(٤) . . وإنما يكتسب القيمة من مدى تحقيقه للتوازن العلائقى بين مختلف مكوّنات النص وقدرته على جعل الصياغة النصّية مرصداً موحياً ومُثيراً لأسئلة جديدة تُدشّن الحوار داخل القارىء . . . هكذا ، لا يتم « استبعاد » الخطاب الواقعى من دائرة الإبداع ومن إمكانات التجدد والتأثير .

ثانياً:تحليل « اليتيم » :

نَتَوَخّى من هذا التحليل إبراز أهم العناصر التركيبية والتيماتية التى اعتمدها الكاتب وحقق لها وجوداً فى النص ، ويمكن أن تعد بمثابة « النيّة » الكامنة وراء إنتاج نَسق معينّ للخطاب الواقعى فى « اليتيم » . إن هناك بنيات وخصائص أسلوبية يتعامل العروى ، من خلالها ، مع واقع معينّ ، ويَتوسّل بها لعقلنة ذلك الواقع وصَبّه فى صياغة نصّية بالرغم من تشابكه وامتداده الزمانى والمكانى . وإذا كان الكاتب يمَوْضع روايته ـ على مستوى النيّة ـ ضمن التعبير عن الشعور(٥) الذى يخلفه الواقع فى النفس ، فإن العملية نفسها تلتقط عناصر « موضوعية » تُتيح أكثر من قراءة للواقع الذى خلف مشاعر فى نفس الكاتب .

١ - التركيب العام :

أ - البنية :

ترتكز « اليتيم » على مجموعة من الثنائيات سواء فى مستوى التحفيز أو الزمان أو الفضاء أو اللغة . من ثمّ فإن الحبكة الطولية التى تُشكّل بنية سطحية (رحلة مارية إلى مدينة الصديقية ثم إلى مراكش واختفاؤها الغريب) سرعان ما تتلاشى وتتضاءل مُفسحة المجال لنُتَف العوالم المادية والشعورية التى تخلقها الثنائيات ومجموعة القصص المتناثرة ، ودوائر الأزمنة والفضاءات المتداخلة ، ممّا يجعلنا أمام بنية عميقة يمكن أن نُسميها : « رحلة إدريس عبر الذاكرة والباطن » .

إن حاضر رواية اليتيم : عودة مارية إلى البيضاء بعد غياب دام خمسة عشر عاماً واتصالها بإدريس ، الحبيب السابق ، لمساعدتها على إنجاز بحث سوسيولوجى عن مدينة الصديقية ، ثم الرحلة المشتركة إلى مراكش والاختفاء المفاجىء . . هو ما يُؤطر النّص ويعطيه حبكة تُحفّز عدداً من الأفعال والمقابلات والتوضيحات . ولكن شُخوص حاضر الرواية وعناصره ، لا تكتمل وتكتسب ملامحها العميقة إلاّ بالارتداد إلى الماضى : ماضى التاريخ وماضى إدريس . إنه سارد أكثر ممّا هو أحد شخوص الرواية ؛ لأنه فى حاضر الرواية لا يكاد يفعل شيئاً : يشتغل بعمل لا يرضيه ، ويئن تحت وطأة الملالة والقنوط ، ويلعق جراح حبّ قديم وآلاما خلّفها الموت والفراق . لذلك فإن أفعال إدريس الأساسية يختزنها الماضى وتنتمى إلى « عهد الطموح » عندما كان يرتاد تجربة الحب وتجربة رفض « المستنقعات » . . وهو فى رحلة البحث عن « زمنه » يستعرض الأزمنة المتعارضة والمتشابكة ، ويقودنا فى مسار ارتدادى من الكهولة إلى الطفولة . كأن ذلك الحاضر لم يَعُدْ يَهمّه ، أو كأنه لا ينتظر منه شيئاً . والنص واضح فى ذلك : فكل العلائق بين الشخوص تمرّ عبر إدريس ، عبر تذكّراته ، ولا تخلق فعلاً جديداً . حتى مع مارية تبقى العلاقة سطْحيةً وتَذْكرية : إشارات لعاطفة خمَدَتْ ، واستحضار لذكريات بَاخت . إنها هنا لقياس مفعول الزمن وتحولات العلائق . هكذا تغدو مارية أساسية فى حبكة « اليتيم » ، ومجرد عنصر فى الحيِّز العميق من رحلة إدريس نحو الجذور ، نحو الطفولة بوصفها « ما قبل تاريخنا » المشكِّل لخريطة اللاّوعى . فى رواية « الغربة » كانت مارية هى المركز والمحرك لأفعال إدريس ؛ البديل الذى كان يؤمل أن يتجاوز به كل الإحباطات . كانت بمثابة شاشة حَجَبَتْ عنه كل الأشياء بما فى ذلك طفولته . . وفى « اليتيم » ، تنتظم مارية فى سِلك الزمن المغيِّر ، فيلتفت إدريس إلى التقاط التحولات التى لحقَتْه ولحقَتْ ما حوله ، ويرتدُّ إلى الطفولة بحثاً عن ذكريات وقيم لا يَنْصُلُ لونُها ، ولا ينال منها الزمان .

هذا البناء المزدوج بأغراضه المختلفة ، هو ما يُسعف على فهم بقية عناصر التّركيب والكتابة فى « اليتيم » . ويهمُّنا هنا ، أن نُبرز لجوء الكاتب ، بانتظام ، إلى المونتاج لتحقيق تَرَاكُب الأزمنة وتداخل الفضاءات ، ولإشعارنا بأن قراءة النص تستلزم تعاملاً يأخذ فى الحسبان . هذا التوليف الذى يُكسّر السرد الخَطّى وينزع إلى وضع الأحداث والذكريات والمشاهد فى فضاء مُتجاوِر بهَدَف تكثيف المشاعر والنظر عبرها إلى الأشياء . وعن طريق المونتاج يفسح المجال أمام الاستطراد والتّضمين(٦) .

ب - منظور السرد :

يؤطر مجموع النص ضمير متكلم هو صوت إدريس الذى يضطلع بدور السارد وبدور الشخصية ـ البؤرة الرابطة بين مختلف المشاهد والأحداث والذكريات .

لكن عناصر أخرى تَحُدُّ من رؤية ضمير المتكلم ، وتُدخل إلى النص وجهات نظر عدّة :

فإلى جانب الحوار الذى يحتل حيّزا لا بأس به ، يسند الكاتب السرد لشخوص أخرى فى الرواية ، وإن كانت جميعها تمرّ عبر إدريس النّاقل لكلامها . فهناك فقرات يحكيها الأب ، وعلية ، والممرضة ، وامرأة العمّ ، وجليل ، وحمدون ، ولا يتغيّر منظور السرد فقط ،

بل تتغير كذلك اللغة وطرائق التعبير والدّلالات ، والسارد إدريس ، وسط الأصوات الكثيرة ، يرفع صوته ليلوّن الأصداء ويُعيد تأويلها .

لكن العنصر البارز والمقصود لمعارضة صوت السارد الرئيسي وتحقيق نوع من التوازن عبر ثنائية الرؤية ، هو صوت مارية التي تتقمّص صوت الإخصائية السوسيولوجية الحريصة على دراسة الظواهر وأنماط السلوك والعلائق كما تتبدّى بدون إسقاطات ، أو استبطان لما هو كامن ومُحتمل . وأكثر ما يتجلى ذلك عندما يورد الكاتب تقرير مارية عن مدينة الصديقية وهي تصف ما عَايَنَتْهُ عند زيارتها ، وتستخرج الاستنتاجات الملائمة لوصفها . بينما إدريس ، عندما يتكلم عن الصديقية ، فإنه يفعل ذلك من خلال المشاعر الثاوية في الذاكرة : الأب ، العم ، الجدة ، الأم . . والأبعاد الميثولوجية : **« إنك تدرسين مدينة اليتم . هذا هو اسمها منذ القدم ، ترجم من لغة إلى لغة[7] ، من الليبية القديمة إلى الفينيقية إلى اليونانية إلى الرومانية الخ . . . »** في مقابل ذلك يأتي صوت مارية عديم النّبرة ، ينقل الرسالة بدون سياق التلفظ وعلاماته ، كأنها تلقى خطاباً بيداغوجياً :

« الحياة في الصديقية مملّة ، لا تُوجد جمعية ثقافية ولا مكتبة عمومية ولا دار جماعة . يعرض من حين إلى حين فيلم في هَرْي فسيح . . الخ » . (ص ٥٥)

جـ - صيغة الخطاب :

تضطلع صيغة الخطاب ، كما هو معلوم ، بدور أساسي في إضفاء طابع التخييل على النص الروائي وعلى المحكى بصفة عامة .

والملاحظة الأولى في « اليتيم » هي أن حيّز السرد أكبر من الوصف في صيغة الخطاب ، وإن كان هذا التمييز يظل نسبياً ، ولا يحمل في كل الأحوال حكم قيمة . وبالإمكان تَفَهُّم غلبة السرد في « اليتيم » على أنها نصّ تذكرى يُحاور الماضي ويستحضر المشاعر المنقضية لفهم ما آلت إليه الأمور في الحاضر . بل يبدُون أن يكون الغرض هو الفهم : **« . . حصيلة صُدفة كالحياة كلها . مَنْ يقول إنه يُخطط لحياته كذّاب يستحق أن يُصلب . قد يكون لحياتنا منطق لكننا نجهله . . » . (ص ٣٥٠)**

غير أن صيغة السرد في « اليتيم » تتخذ أساليب عدة ممّا يُحقق لها التنوع والحيوية . والقسط الأكبر يأتي في أسلوب سردي مباشر ، أو منقول (rapporte) يعتمد فيه الكاتب على الحوار وعلى التشخيص وعلى نقل حكى الآخرين (علية ، الأب ، الممرضة ، امرأة العم . . .) . ثم هناك السرد غير المباشر وفيه يتدخّل الكاتب ليعدّل كلام الشخوص ويعبر عن المضمون بدون نقل الحوار تاماً ، مثلما نجد في سرده لزيارة بيت مدام جرمان (ص ١٦٥ إلى ١٦٨) .

ونجد أيضاً أسلوب السرد غير المباشر الحرّ حيث « يَتَوَلّى السارد التلفظ بخطاب الشخصية ، أو أن الشخصية تتكلم عن طريق صوت السارد ويَمتزج ، عندئذ ، الصوتان »[8] ، على نحو ما نجده في الصفحات ١٦٠ إلى ١٦٢ : فإدريس بعد أن اختلى بنفسه في الليل ، وبعد لقائه مع مارية العائدة ، يَخْلُدُ إلى حوار داخلي ، لكنه يأتي في شكل خطاب يُوجهه السارد — إدريس إلى الشخصية — إدريس :

« . . . لو فعلتَ لرجعت إلى حيث كنت قبل خمسة عشر عاماً . هل تقدمت طول هذه المدّة ؟ . . . » (ص ١٦١) .

تجدر الإشارة ، على مستوى الصيغة ، إلى الصفحات الخمس (ص ٢١٥ إلى ٢١٩) التي أورد فيها صياغة لمقال نشرته مجلة أجنبية أنيقة عن المغرب . ففي هذه الصفحات نجد خطاباً مسروداً بدون استحضار لسياق التلفظ وخصوصياته ، بل إن السارد يبدو مجهولاً ، وينتقل من التقديم العام إلى ضمير المتكلم ثم إلى ضمير الجمع . . كل ذلك اختزال للحوار والأقوال وتكديس للأفكار . وهذا ما جعل إدريس يعلق على المقال بقوله : **« ليست القطعة وصفاً ولا تحليلاً ولا رواية ولا تقريراً »** ؛ فهل يدخل ذلك في نطاق التجريب لمختلف صيغ السرد ، وخاصة منها الصيغة « الموضوعية » التي تكتفي بالنقل ووصف الظاهر كما كانت تدعو إلى ذلك مارية ؟ الغالب أن المؤلف كان حريصاً على تجريب صيغ مختلفة لإضفاء الحيوية وضمان تعدد وجهات النظر ، واحتمالات السرد غير المحدودة .

٢ - التيمات وتعدُّد مستويات التعبير

أوضحنا ، عند الحديث عن بنية « اليتيم » ، أنها تتمحور حول شخصية إدريس خلال رحلته الارتدادية بحثاً عن مرتكزات في الماضي والطفولة ، ومن خلال استحضار المشاعر والذكريات ، وما التقطته الأذن ، واختزنه البصر . وهذا النوع من البناء يجعل السارد إدريس بمثابة المصفاة التي تَمُرُّ عَبْرَهَا مختلف الأحداث والوقائع لتصل إلينا ، أساساً ، في شكل آثار شعورية متبقّية داخل نفس إدريس — الشخصية ، لكن ذلك لا يسوغ القول بأن « اليتيم » توصل إلينا فقط شعور إدريس وهو يستعرض ماضيه ، لأن تجسيد الشعور يتم عبر إعادة تكوين واقع معين رافق مولد ذلك الشعور ، ولوّنه ، وشحَنه بحمولات لغوية وفضائية وبشرية ؛ فالشعور يُقرأ من خلال ذلك الواقع ، كما أن الواقع في صياغته النّصية تُفْهَم بعض أبعاده من خلال علائق صاحب الشعور به ، ومن خلال ما يتضمنه من إحالات وتفصيلات وشخصيات .

لأجل ذلك فإن استخراج التيمات الأساسية في « اليتيم » مرتبط بالتعدّد اللساني ، ومستويات التعبير ؛ لأن الكاتب يُقيم تركيبه الروائي على إعطاء الأولوية للتشخيص الأدبي عبر اللغة (اللغات الاجتماعية) وما بينها من حوار وتقاطع . وهذا ما يسوغ التحليل على أساس النظر إلى المتكلمين[9] داخل الرواية بوصفهم العناصر الإيديولوجية التي تُعطى « اليتيم » لغتها المميّزة .

إن « كلام » إدريس يكتسى أهمية مركزية ، لكنه رغم ذلك لا يكتسى دلالاته وأبعاده إلاّ من خلال مقارنته بأقوال كُلَمَائِه أو بالأقوال التي يرويها في مقاطع من المحكيات المدرجة ضمن الرواية . بهذا المعنى ، الكلام دائماً مؤشر إيديولوجي ، كاشف عن لغة اجتماعية متكوّنة أو في طور التّكَوّن .

وفي ضوء ما تقدّم ، ننطلق ، لاستخراج التيمات ، من وضعية التناقض بين إدريس ، والعالم الخارجي : إدريس الذي يكتشف أن ما فعله ويفعله لا يرتقي إلى مستوى مطامحه ، ولا يغيّر العالم المحيط به ، ولا يستجيب لِرَغَائبه . إنه يعمل عملاً هو غير راضٍ عنه ،

ويستشعر انسداداً فى الأفق وهشاشةً فى كل شىء ، ولكنه ينتسب إلى يُتمه ويأخذه على عاتقه ليتحدّى العالم المعاكس له ، محتمياً بالكبرياء وبرفضه لعالم « الأقزام » كما حاول أبوه أن يُعلمه ذلك . يلتقى من جديد بمارية لكن بدون توهج أو حُرون ، لأن ضربات القدر و « خيانة التاريخ » علمته أن يقاوم نداء القلب وأن يتعوّد على العيش بدون أوهام . لم يَبْقَ له ، إذن ، إلاّ الكلام : يتكلم عن نفسه ، عن مشاعره ، ويبحث عن طفولته من خلال كلام الآخرين ، ومن خلال ما ترسّب فى الذاكرة واستقر فى اللاّوعى مثل وسواس مِلْحاح .

هكذا يعيش إدريس مفصوماً بَيْن عالمين ، ونوعيْن من القيم ، طامحاً إلى عالم ثالث . . لكنه ليس المفصوم الوحيد ؛ فالشخوص الأخرى تعيش نوعاً من الانفصام ، إلاّ أننا لا نعرف عنه شيئاً لأن السارد إدريس يركز على حالته ، ويُفصح عن وعيه لتجربته . إنه يبدو موزعاً بين عالم العقل ، وعالم الرغبة :

- عالم العقل يشتمل على التحليل ، والأرقام ، والفعالية ، وإعطاء الأسبقية لـ « ظاهر » الأمور .

وهى عناصر استوعبها إدريس واحتكم إليها فى فترات طويلة من حياته . . لكنه يجد ، الآن ، نفسه محاصراً بـ :

- عالم الرغبة : وقد انْفلتتْ رموزُه ومُشَخّصاته من « عِقالها » وجاءت تحاصر إدريس بالأسئلة والذكريات والألم المكبوت . وليس من سبيل إلى « اعتقال » الرغبة وتَعقُّلها ، سوى محاولة تشخيصها وجعلها تُفصح عن ذاتها عبر لُغاتها ونَزَواتها . إنها تنتمى إلى منطق الأشياء الباطنى .

من هذا المنظور نستطيع أن نفهم إلحاح بعض التيمات داخل نص « اليتيم » ، لا بوصفها رغائب وَوَساوس تُلاَحِق وجدان إدريس وحده ، ولكن من حيث إنها تكوّن أيضاً قاسماً مشتركاً بين الأشخاص الذين أُتيح لهم أن يعيشوا فى أوضاع انتقال وتداخل وانفصام مثل الأوضاع التى عاش فيها إدريس .

تأتى شخصية إدريس شبه مُتجمّدة عند رغائب مُستحيلة : حب مارية المستحيل ، والمدن « المستحيلة » (بالمعنين) ، والعلاقة الناقصة مع الأب ، والطفل (نعمان) الميت ساعة ولادته . . . وبالمقابل ، تدرج الشخصيات الأخرى متحركة ، ظاهريا ، فى إطار معقول ينظر صَوْبَ المستقبل ، لا الماضى[١٠] : جليل ، حمدون ، وخاصة مارية التى تتخذ صفة النقيض لإدريس من خلال الحوار والأفعال . غريباً يجِد إدريس نفسه وسط شخوص « الحاضر » المتعلقة بظواهر الأشياء ، فيلتجىء إلى شخوص رَحَلتْ ، أو فى طريق الأُفول ، لكنها باقية فى الشعور ومائلة للذاكرة . إنه لا يريد أن يَغْتَرّ بالظواهر أوْ أنْ يستسلم لها ، بالرغم من أن التجربة جعلته يرتاد منطقة الشك : **« مازلتُ أعتقد أن وراء الظاهر باطناً لكنى أصبحتُ أشكُ أن يتحكّم هذا فى ذلك »** (ص ١٩٢) .

من ثم ذلك الحضور للموت فى صفحات « اليتيم » : المدن الميتة ، موت نعمان عند الولادة ، رحيل الأب والأم والجدة . . وأيضاً الرحلة نحو الطفولة ، ذلك « الماقَبْل ـ تاريخ » السابق لتاريخنا ، على حد تعبير فرويد .

غير أن هذه التيمات لا تختزل « اليتيم » بل تَفْتَحها على قنوات أخرى بسبب التعدّد اللغوى والتعبيرى وما يتولد عنه من تفريعات ودلالات تُلامِس حقولاً وفضاءات متباينة . والتعدد اللغوى عنصر متواتر فى تركيب الرواية مما يُؤكد وجود القصدية لدى الكاتب وراء لجوئه إلى « التهجين » بالمعنى الذى يحدده « باختين » ؛ أى السعى إلى تشخيص أدبى لِلُغة فى مستوياتها المتعددة ، وهى عملية تتطلب وعياً وجهداً لأنها تختلف عن المزج الاصطناعى للُغات مزجاً عشوائياً بدون نَسَق يُبرز التعارضات ، ويُناغِم التّوافقات . وتوفّر « اليتيم » على تعددٍ لغوى يتضح أكثر من خلال التعدد اللسانى ـ الاجتماعى ، لأن أنواع الخطابات التى يحتوى عليها النص تحيلنا على « مناطق » اجتماعية تُدعم تصنيفاتها اللغوية :

لغة المنطقة المخزنية ، ولغة منطقة الفقهاء والمتصوفة ، ولغة الفئات المتوسطة ، ونُتَف من لغة الحِكْمة الشعبية .

وهذه العناصر اللغوية المتباينة تصل إلينا عبر أَسْلَبَةٍ واضحة ؛ لأن الكاتب يميّز بين وعيَيْن لغويين : وعى السارد (الكاتب ؟) ، ووعى الآخرين ، أو بعبارة باختين : « الوعى الذى يُشخّص (الوعى اللّغوى ـ لِلْمُؤَسْلِب) ، والوعى الذى هو موضوع التشخيص والأَسْلَبَة[١١] » .

ينْتُج عن ذلك أننا نجد فى « اليتيم » ثلاثة مستويات من التعبير :

- لغة السرد العام الرابطة بين الحلقات والمتابعة للحبكة العامّة ؛ وهى لغة تهتم بالتوصيل بَعيداً عن الترميز والمعانى الإضافية .
- ولغة الشخوص وهى مستمدة لعناصرها وتراكيبها من الحكى الشفوى خاصة عند كل من الأب ، وعلية ، والممرضة ، وامرأة العم .
- ولغة إدريس ـ الشخصية ، وهى لغة تتميز باستبطان المشاعر ، والتركيز على التفاصيل الشعرية ، ونفث اللمحات الساخرة . إن هذه اللغة هى التى تؤطر مجموع النص وتطبعه بأسلوبها .

وواضح أن مستويات التعبير الثلاثة التى سجلناها ، تذكرنا باللغات الثلاث التى اشترط العروى ضرورة توفر الرواية الموضوعية عليها ، وهى :

- لغة للتواصل .
- ولغة تحدد أسلوب الكاتب .
- ولغة أوْ لُغات ، لتخصيص الشخصيات المتكلمة فى الرواية[١٢] .

هكذا يكون شكل التعبير بمستوياته اللغوية المتعددة ، خادماً ومُستجيباً لثنائية التيمات وتناقضاتها ، ولاختلافات الشخصيات الاجتماعية . . وفى ذلك التعدّد يتحقق تنسيب اللغة ، وتكسير مطلقية صَوْتِ الكاتب .

ثالثا:أبعاد واقعية

يتبيّنُ من هذا التحليل المركز لرواية « اليتيم » ، والقابل لتفصيلات أكثر ، أنها لا تندرج ضمن التصنيف التقليدى للرواية الواقعية بالرغم

من اشتمالها على عناصر كثيرة مكوّنة للخطاب الواقعي . وإذا اكتفينا بالخصائص الاستدلالية العامّة ، فإننا نجد أن « اليتيم » تتوفّر على القروئية ، وعلى الوصف ، وعلى التشخيص السردي ، لكن هذه الخصائص تتخذ ، على مستوى التركيب والتشكيل ملامح وأبعاداً أخرى تُبرز إمكانات جديدة للخطاب الواقعي . وهذه الأبعاد لم تتحقق نتيجة تحوير في استعمال تقنية « مستعارة » من سجل خطاب روائي آخر (رواية تيار اللاوعي مثلاً) ، وإنما نتيجة للجهد الذي بذله المؤلف للمطابقة بين مضامينه ومشاعره وبين التركيب الفني الصادر عن وعي واستبْصار لفاعلية العناصر والأساليب الفنيّة . ومن ثم جاءت الأواصر بين الشكل والمضمون متلاحمة ومتبادلة التأثير :

- فالحبكة وتداخل الأزمنة وتعدد الشخوص والفضاءات تُبْعِدُ النص عن القروئية « السَّلِسَة » ، لكنها تظل قائمة على نَسق متماسك يستمد منطقه من حالة الاستبطان والارتداد في الزمن لتصوير مشاعر إدريس .
- والوصف لا يَرِدُ لذاته وإنما لرسم ملامح الشخوص والفضاء ، بالرّغم من أن إدريس يتمنى لوأن له القدرة على « **الانغماس في الطبيعة ووصف الأشياء والأفعال بدون إضافة أفكار . . .** » (ص ١٥٩) .

والسَّرد التشخيصي يأتي عبر تعدد اللغات ومستويات التعْبير ، عبر التهجين والأَسْلبة ، مما يعطي للسرد في « اليتيم » قيمة أساسية : يُحيله إلى تشخيص لغوي – اجتماعي – تاريخي .

وفيما يَخُصّ جانب الرؤية والمضمون ، فإن « اليتيم » لا تتبنّى منظوراً « إيجابياً » يلتقط العلائق والمصائر من زاوية المستقبل ، ومع ذلك فإن نسيجَ واقعٍ معينٍ مُتوفّرٍ بما هو عليه من تشكابكٍ في الأنماط الحياتية ، وتوزّعٍ في الاختيارات ، .واهتزاز للقيم « الظاهرة » ، كأنه واقع عالم انتهى ، إلاّ أنه مع ذلك مستمر بشنائياته وانفصاماته وشكوكه . وإدريس ، الموزّع ، الطامح إلى تركيب جديد بين الماضي والحاضر ، يبدو عاجزاً عن الفعل ، لكنه يَجْهَر بما استوعبه في تجربته المريرة : لابد من أن نصالح الذات وأن نُنْصِت إلى الباطن ، ونحاول أنْ نفهمه ؛ لأن الحياة ليست مظاهر ، أو أرقاماً ، أو قوالب فكرية وسياسية . . وكل فهم للحياة يبدأ من الحوار مع الذات ومع الآخرين ومع الطبيعة : « كلنا يتيم » فلنبدأ باحتضان يُتْمنا لنعي العالم المتعدد ، غيرالموحَّد . وهذا ما استطاع تشكيل « اليتيم » أن يُقدمه لنا في كثافة وَضِمْنَ بناء مفتوح بالرغم من رحلة إدريس داخل مناطق الألم : أَلَيْسَت العودة إلى الطفولة نقطة بدايات ممكنة وانفتاح على ذلك المجهول الذي يظل ثاوياً في أعماقنا ؟

الهوامش

(١) نشير إلى مجموعة الدراسات المنشورة تحت عنوان : « الأدب والواقعية » سلسلة بوان رقم ١٤٢ ، لوسوى ، باريس ، سنة ١٩٨٢ ، وبالأخص إلى دراسة فيليب هامون بعنوان : "Un discours contraint" (خطاب خاضع لإرغامات) في نفسه ؛ الكتاب ، فقد اعتمدنا عليها لتوضيح الطرح الجديد لمسألة الخطاب الواقعي .

ويمكن الرجوع أيضاً إلى كتاب أوريك أورباخ (Mimesis) « محاكاة » ، نشر جاليمار ، سلسلة « تيل » رقم ٧٤ ، سنة ١٩٦٨ .

(٢) نجد تحليلاً مفصلاً لهذه النقطة في كتاب تزيفتان تودوروف « أجناس الخطاب » لوسوى ، باريس ، سنة ١٩٧٨ ، ص. ٢٧ إلى ٤٣ .

(٣) ف. هامون : م.م ، ص. ١٢٤

(٤) نذكر جميعا تصريحات الإفصاح عن النوايا لبعض الكتاب والشعراء الداعين إلى تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية و « تجاوز » الواقعية المعرقلة لانطلاقات الإبداع وتجديد اللغة الخ . . . وتأتي نصوصهم لتؤكد أن الخلاف في مواضع أخرى تتصل بمدى فهمهم للفوارق النظرية بين الأجناس الأدبية . تلك الفوارق التي تُحدد إرغامات كل خطاب ، بل كلّ نص .

(٥) تحدث الأستاذ العروي بتفصيل عن تجربته الروائية في الحوار الذي نشر بمجلة الكرمل عدد : ١١ ، ص ١٧٠ وما بعدها .
وقد جاء هذا الحوار ليؤكد ما نستشعره من وعي نظري بالكتابة الروائية وتقنياتها ، من خلال قراءة « الغربة » و « اليتيم » . إلاّ أن تصريحات الكاتب تظل قابلة للمناقشة والتعديل ، مثلما حاولنا إظهار ذلك من خلال تحليلنا لليتيم .

(٦) نشير بالخصوص إلى القصتين المضمنتين في صفحة ١٥٢ ، تلخيصاً لرواية إيطالية ، ثم في صفحة : ٢٠٦ عندما حكى إدريس لمارية عن رحلة سابقة قام بها إلى مراكش في صحبة نساء سويسريات .
وهو تضمين يأخذ صيغة : مُحْكِي من الدرجة الثانية حيث لا تأخذ القصة المضمَّنة معناها إلاّ بإرتباطها مع السياق الذي وردتْ فيه .

(٧) اعتمدنا على الطبعة الثانية لرواية « اليتيم » ، نشر المركز الثقافي العربي ودار الفارابي ، سنة ١٩٨٠ .

(٨) جيرار جنيت : Figures III ، لوسوى ، ١٩٤٢ ، ص. ١٩٤ .
وقد اعتمدنا في تحديد الصيغة على الفصل الذي خصصه لها جنيت بالكتاب نفسه .

(٩) انظر كتاب ميخائيل باختين : **الاستيقا ونظرية الرواية** ، جاليمار ، ١٩٧٨ ص. ١٥٢ وما بعدها .

(١٠) يتحدث مانديلو عن « هشاشة » المحكى السير ـ ذاتي موضحاً أن الرواية المسرودة من خلال ضمير المتكلم ، قَلَّما تنجح في إيهامنا بالحضور والمباشرة . ثم يُضيف : « . . . هناك فرق أساسي بين المحكى المتجه نحو الأمام انطلاقاً من الماضي ، كما في رواية ضمير الغائب ، والمحكى المتجه نحو الوراء انطلاقاً من الحاضر ، كما في رواية ضمير المتكلم : ففي الرواية الأولى نَتَوهّم بأن الفعل هو بصدد التحقق ؛ وفي الرواية الثانية ، يكون الفعل مُدْرَكاً وكأنه تَمّ وانقضى » ، نقلاً عن جنيت ، وجوه ، ج ٣ ، هامش ص. ١٨٩ .

(١١) باختين : م.م ، ص. ١٧٩ .

(١٢) انظر الإيديولوجيا العربية المعاصرة ، الطبعة الفرنسية : هـ . ١٨٤
ويستمد العرويّ ملاحظته من الرواية الموضوعية في أوربا خلال القرن التاسع عشر ؛ ثم يعقب بأن معظم الروايات العربية لا تكاد تشتمل على أكثر من لغتين ، مما يطبعها بالرتابة ، والتجريد ، وعدم الدقة .

من پو إلى ڤاليرى (١٩٤٨)

أدب السياسة (١٩٥٥)

حدود النقــد (١٩٥٦)

ترجمة : ماهر شفيق فريد

من پو إلى ڤاليرى

(محاضرة ألقيت بمكتبة الكونجرس فى واشنطون

يوم الجمعة ١٩ نوفمبر ١٩٤٨ .)

إن ما أحاوله هنا ليس تقديرا عادلا لإدجار آلان بو . فأنا لا أحاول أن أحدد مرتبته كشاعر ، أو أفصل أصالته الأساسية . ذلك أنه من المحقق أن بو حجر عثرة للناقد غير المتحيز . ولو أننا فحصنا عمله بالتفصيل ، للاح أننا لن نجد فيه سوى كتابة رثة وتفكير طفولى لاتعززه قراءة واسعة أو دراسة عميقة ، وتجارب عشوائية على مختلف أنواع الكتابة ، تحت ضغط الحاجة المالية أساسا ، ودون كمال فى أى من التفاصيل . غير أن هذا لن يكون عدلا . ولو أننا بدلا من أن ننظر إلى عمله نظرة تحليلية ألقينا عليه نظرة من بعيد ككل لرأينا بنية ذات شكل فريد وحجم مؤثر تعود إليها العين دائما . وتأثير بو بالمثل محير . ففى فرنسا كان تأثير شعره ونظريته النقدية عظيما . وفى انجلترا وأمريكا يلوح أنه تأثير لا يذكر . إذ هل بوسعنا أن نومىء إلى أى شاعر يلوح أن أسلوبه قد تشكل من جراء دراسته لبو ؟ إن الشاعر الوحيد الذى يقفز اسمه فورا إلى الذهن هو إدوارد لير . ومع ذلك فإنه ليس بوسع المرء أن يكون على يقين من أن كتاباته الخاصة لم تتأثر ببو . وأنا أستطيع أن أحدد على وجه التعيين شعراء معينين تأثرت بعملهم . وأستطيع أن أحدد شعراء آخرين أرانى على ثقة من أنى لم أتأثر بهم . وقد يكون هناك شعراء آخرون لست على ذكر من أنى تأثرت بهم وإن كان من الممكن أن أقر بتأثيرهم حين أنبه إليه . غير أنى لن أكون قط على يقين من مدى تأثرى ببو . لقد كتب قصائد بالغة القلة ومن بين هذه القصائد القليلة لم تنل سوى ست نجاحا كبيرا . غير أن هذه القصائد القليلة معروفة جيدا لعدد كبير من الناس ويذكرها كل إنسان جيدا ، كما هو الشأن مع أى قصائد أخرى مشهورة . وقد كان لبعض حكاياته تأثير مهم على الكتاب وفى أنماط من الكتابة لا نتوقع أن نجد فيها مثل هذا التأثير .

وقبل أن أتناول بو ، كما ظهر فى أعين هؤلاء الشعراء الفرنسيين ، أظن أن من الخير أن أقدم انطباعى الخاص عن مكانته بين القراء والنقاد الأمريكيين والإنجليز لأنى إذا كنت مخطئا ، فقد يكون عليكم أن تنقدوا ما أقوله عن تأثيره فى فرنسا ، مستبقين أخطائى فى أذهانكم . ولا يلوح لى أن من الظلم أن نقول إن بو كان ينظر إليه على أنه تابع أهون شأنا ، أو ثانوى ، من أتباع الحركة الرومانتيكية ، خليفة لما يدعى بالروائيين « القوطيين » فى قصصه ، وتابع لبيرون وشلى فى قصائده ، وهذا ، على أية حال ، إحلال له فى الموروث الإنجليزى ، غير أنه من المحقق أنه لا ينتمى إليه . إن القراء الإنجليز أحيانا ما يفسرون ذلك العنصر فى بو ، والذى يقع خارج دائرة أى موروث إنجليزى ، بقولهم إنه عنصر أمريكى ، ولكن هذا بدوره لا يلوح لى صادقا تماما ، خاصة عندما نضع فى حُسْبانِنا سائر الكتاب الأمريكيين فى جيله ، وفى جيل سابق . إن ثمة نكهة معينة من الإقليمية فى عمله ، بمعنى لا نجد به أن ويتمان إقليمى على الإطلاق : إنها إقليمية الشخص الذى لا يجد نفسه على راحته فى المكان الذى ينتمى إليه ، ولكنه لا يستطيع أن يتجه إلى أى مكان آخر . إن بو ضرب من الأوربى المنتزع من وطنه : فهو مجتذب إلى باريس وإلى إيطاليا وإلى إسبانيا وإلى أماكن يستطيع أن يخلع عليها قتامة وجلالا رومانسيين . وعلى الرغم من أن دائرة حركته لم تكن تجاوز ريتشموند وبوسطن طولا لا شرق هذين المركزين ولا غربهما ، فإنه يلوح هائما على وجهه بلا مقر ثابت . وقلائل هم الكتاب فى مثل تبريزه الذين لم يستمدوا إلا هذا القدر الضئيل من جذورهم ، والذين كانوا منعزلين عن أى جهات محيطة بهم ، مثله .

وأعتقد أن نظرة القارىء الإنجليزى أو الأمريكى المثقف العادى إلى بو إنما هى شىء قريب من هذا : إن بو هو مؤلف عدد قليل ــ وبالغ القلة ــ من قصائد قصيرة سحرته لفترة من الزمن ، عندما كان صبيا ، وما زالت عالقة بذاكرته على نحو ما . ولست إخال أنه يعيد قراءة هذه القصائد إلا أن يتحول إليها بين صفحات كتاب

منتخبات شعرية ، والأحرى أن يكون استمتاعه بها تذكرا لمتعة قد يمكنه ، للحظة ، استرجاعها وهى تلوح له منتمية إلى فترة خاصة ، كان اهتمامه فيها بالشعر قد استيقظ لتوه . إن صورا معينة ــ أو الأغلب : إيقاعات معينة ــ تظل فى ذاكرته . وهذا القارىء يتذكر أيضا بعضا من حكاياته ــ وهى ليست بالغة الكثرة ــ ويذهب إلى أن قصته « البقة الذهبية » كانت جيدة تماما فى وقتها ، وإن تكن القصة البوليسية قد خطت خطوات كبرى منذ ذلك الحين . ولقد يقابل بينه أحيانا وبين ويتمان حيث إنه كثيرا ما أعاد قراءة ويتمان ، وإن لم يكن أعاد قراءة بو .

أما عن نثر بو ، فمن المعروف أن حكاياته كان لها أثر عظيم على بعض أنماط القصص الرائجة . وعلى قدر ما يتعلق الأمر بالقصة البوليسية ، فإن كل ما فيها تقريبا يمكن أن يرد إلى كاتبين : بو وويلكى كولنز . وهذان المؤثران أحيانا ما يلتقيان ، ولكنهما مسئولان أيضا عن نمطين مختلفين من القصص البوليسى . إن الشرطى المحترف البارع ينشأ عند كولنز ، والهاوى اللامع المتطرف ينشأ عند بو . وكونان دوايل يدين بالكثير لبو ، وليس فقط لمسيو دوبان فى قصة « جرائم شارع مورج » . وقد كان شرلوك هولمز يخدع واطسون عندما قال له إنه اشترى كمانه الستراديفاريوس ببضع شلنات من دكان لبيع الأشياء المستعملة فى توتنام كورت رود . فهو إنما عثر على ذلك الكمان فى خرائب بيت أشر . وثمة تشابه وثيق بين تمرينات هولمز الموسيقية وتمرينات رودريك أشر : فهذه الارتجالات البرية وغير المنتظمة ، وإن كانت قد بعثت بواطسون إلى النوم فى إحدى المرات ، لابد أنها كانت مبعث عذاب لأى أذن مدربة على الموسيقى . ويلوح لى من المحتمل أن تكون قصص المغامرة غير المحتملة ولا القابلة للتصديق عند رايدار هاجارد مستلهمة من بو ــ وقد كان لهاجارد نفسه محاكون كثيرون . وإخال أنه مما يعادل ذلك احتمالا أن يكون هـ . ج . ولز فى قصصه الباكرة عن الاستكشاف والاختراع العلميين ، مدينا بالكثير لحافز بعض قصص بو ــ « جوردون بيم » أو « هبوط إلى الدردور » ، على سبيل المثال ، أو « حقائق قضية مسيو فالديمار » . وأترك جمع الشواهد لمن يهمهم متابعة التحقيق . غير أنى أخشى أن يكون قليلون هم الذين يفتحون اليوم رواية هى أو « حرب العوالم » أو « آلة الزمان » : والأقل منهم هم الذين يمكنهم أن ينتشوا بأسلافها .

والذى يستوقفنى فى مبدأ الأمر بوصفه اختلافا عاما بين الطريقة التى تناول بها الشعراء الفرنسيون الذين ذكرتهم بو ، والطريقة التى تناوله بها نقاد أمريكيون وإنجليز مساوون لهم فى النفوذ ، إنما هو موقف هؤلاء الأوائل من عمل Oeuvre بو ، من عمله كله . إن النقاد الأنجلو - ساكسونيين أميل فيما أظن إلى أن يصدروا أحكاما منفصلة على الأجزاء المختلفة من عمل أحد الكتاب . فنحن ننظر إلى بو على أنه رجل ضرب بسهم فى النظم وفى أنواع من النثر ، دون أن يستقر على الاستفادة استفادة كاملة من أى جنس أدبى genre واحد . أما هؤلاء القراء الفرنسيون فقد تأثروا بتنوع شكل تعبيره ؛ لأنهم وجدوا فيه - أو خالوا أنهم وجدوا - وحدة أساسية ، وعلى حين أنهم يسلمون - إن لزم الأمر - بأن قسما كبيراً من عمله شذرى أو عارض - بسبب ظروف الفقر أو الضعف أو تقلبات الحظ ، فإنهم رغم ذلك ينظرون إليه على أنه كاتب جاد إلى الحد الذى ينبغى معه الإمساك بناصية عمله كله . ويمثل هذا جزئياً اختلافاً بين نوعين من العقل النقدى ، غير أنه ينبغى علينا أن ندعى - فى صدد رأينا - أنه مؤيد بمعرفتنا بالعيوب ونواحى النقص الموجودة فى كتابات بو الفعلية . وإنه ليجدر بنا أن نمثل لهذه الأغلاط ، كما تستوقف القارىء الناطق بالإنجليزية .

كان بو يملك ، إلى حد غير عادى ، حسا بالعنصر التعزيمى فى الشعر وما يمكن أن يدعى ــ بأقرب المعانى إلى الحرفية ــ « سحر النظم » . إن نظمه ليس كنظم أعظم أساتذة العروض ، من النوع الذى يقدم لحنية أغنى ، من خلال الدرس والتعود الطويل ، لحساسية القارىء الآخذة فى النضج ، إذ يعود إليها أحيانا ، طوال حياته . وتأثيره مباشر لا يعرف النمو . ومن المحتمل أنه لا يختلف عند التلميذ الحساس منه عند الذهن الناضج والأذن المثقفة . وهو ، بهذه الفورية التى لا تتغير ، ربما كان أقرب إلى طابع النظم البالغ الجودة منه إلى طابع الشعر ــ ولكن هذا معناه أن نبدأ مطاردة ، لا نية لى على متابعتها هنا ، لأن ما يكتبه ــ فيما أثق ــ « شعر » وليس « نظما » . إن له تأثير تعزيم ، يحرك ، بحكم طابعه الخام نفسه ، المشاعر ، على مستوى عميق وبدائى تقريبا . غير أن بو فى انتقائه للكلمة ذات الصوت الصحيح ، لا يحرص بحال من الأحوال على أن يكون لها أيضا المعنى الصحيح . وسأقدم مقارنة واحدة بين استخدام بو ، وتنيسون لكلمة واحدة ــ وقد كان تنيسون ــ من بين كل الشعراء الإنجليز منذ ملتون ــ يتمتع فيما يحتمل بأدق ضروب التذوق لصوت المقاطع وأصعبها إرضاء . ففى قصيدة بو المسماة يولاليم ــ وهى ، فى نظرى ، واحدة من أنجح قصائده ، وأكثرها تمثيلا له ــ نجد هذين البيتين :

كان الوقت ليلا ، فى أكتوبر المتوحد
منذ أشد سنواتى أزلية .

It was night, in the lonesome October
of my most immemorial year.

إن كلمة **Immemorial** ، طبقا لمعجم أوكسفورد ، تعنى «ما يجاوز الذاكرة أو العقل ، قديم لا تدركه ذاكرة ولا سجل ، بالغ القدم».ولا يلوح أن أيا من هذه المعانى ينطبق على استخدام بو للكلمة . فالسنة لم تكن وراء ما تحيط به الذاكرة ــ لأن المتكلم يتذكر حادثة وقعت فيها جيدا ، بل إنه فى ختام القصيدة يتذكر جنازة فى نفس المكان ، قبل ذلك بعام . أما بيت تنيسون ، الذى يعادل بيتى بو شهرة ، والذى نال الإعجاب عن جدارة ؛ لأن صوته يجاوب جيدا الصوت الذى يرغب الشاعر فى ابتعاثه ، فربما كان قد ورد على الذهن :

أنين الحمائم فى أشجار الدردار الأزلية
The moan of doves in immemorial elms

فهنا نجد أن كلمة **immemorial** ، إلى جانب قيمتها الصوتية البالغة التوفيق ، هى على وجه الدقة الكلمة التى تصف أشجارا قديمة إلى الحد الذى لا يعرف معه أحد عمرها .

يمكن أن يقال إن الشعر بمختلف أنواعه يتراوح بين ذلك الذى يتجه فيه اهتمام القارىء فى المحل الأول إلى الصوت وذلك الذى يتجه

فيه فى المحل الأول إلى المعنى . وفى النوع الأول ، فإن المعنى قد يدرك على نحو يكاد يكون لا شعوريا . وفى النوع الثانى ــ حين يبلغ التقابل بين هذين العنصرين مداه ــ فإن الصوت هـو الشىء الذى لا نعى تأثيره علينا . غير أنه ينبغى على الصوت والمعنى أن يتعاونا فى كلا النـوعين . وحتى فى أكـثر القصـائد اعتمادا عـلى التعـزيم بصـورة خـالصة ، فـإن المعنى القامـوسى للكلمات لا يمكن إغفـاله ، دون ملامة .

إن الافتقار إلى الشعور بالمسئولية نحو معنى الكلمـات ليس بالأمر النادر لدى بو . وقصيدة « الغراب » فيما أظن ، بعيدة عن أن تكون أفضل قصائده ، رغم أنها أشهرها ، وهو ما قد يكون راجعا جزئيا إلى تحليل صاحبها لها فى مقالته المسماة « فلسفة الإنشاء » :

وهناك خطأ غراب جليل من أيام العصور المقدسة القديمة .

وحيث إنه لا يوجد ما هو قدسى بصفة خاصة فى الغراب ، إذا لم يكن هذا الطائر المنذر بالشؤم عكس ذلك تماما على التأكيد ، فإنه لا يمكن أن يكون هناك معنى لرد أصله إلى حقبة من القداسة ، حتى إذا افترضنا أن مثل هذه الحقبة قد وجدت . لقد سمعنـا بو يصف الغراب بأنه « جليل » ولكنه سرعان ما يخبرنا بأنه « قبيح المنظر » ، وهى صفة يصعب التوفيق بينها ــ دون كبير شرح ــ وبين الجلال . وثمة فى القصيدة كلمات عدة يلوح أنها قـد أدخلت عليها إمـا لملء البيت حتى يفى بالوزن المـطلوب ، أو لأجل القـافية . إن الشـاعر يخاطب الطائر على أنـه « ليس بالـرعديـد » no craven ، دون ضرورة ، إلا لحاجته الملحة إلى أن يصنع قافية مع كلمة « غراب » raven وهو إذعان لضرورات القافية أراش على ثقة من أن مالـرب ما كان ليطيق صبرا عليه . ولا يوجد على الدوام حتى مثل هذا التبرير التلاميذى : فقوله إن نور المصباح كان « يحدق » فى وسائد الكنبة إنما هو نزوة خيال من شأنها ــ حتى إذا كان من الملائم أن يحدث بعض التحديق فى مكان ما ــ أن تلوح متعملة .

إن نواحى النقص فى قصيدة الغراب التى من هذا النوع ، ويستطيع المرء أن يورد أمثلة غير ما سبق ، قـد تساعـد على تفسير السبب فى أن « فلسفة الإنشاء » المقالة التى يجهر فيها بو بأنه يكشف عن منهجه فى إنشاء قصيدة « الغراب » ــ لم تحمل فى انجلترا وأمريكا على محمل الجد ، على نحو ما حملت فى فرنسا . وإنه لمن الصعب علينا أن نقرأ تلك المقالة دون أن نتأمل قائلين : إنه لو كان بو قـد خطط قصيدته بمثل هذا الحساب الدقيق ، أما كان يجمل به أن يوجه إليها قليلاً من العناية ، حيث إن النتيجة لا تكاد تشرف المنهج ، وعلى ذلك يحتمل أن ننتهى إلى أن بو ، فى تحليله لقصيدته ، كان من الناحيـة العملية ممارساً لألعوبة أو لقطعة من خداع النفس ، وذلك فى تقريره الطريقة التى كان يريد أن يظن أنه كتبها بها . ومن هنا لم تحمل المقالة على محمل الجد الذى تستحقه .

ومقـالات بـو الأخرى عن علم جمـال الشعـر جـديـرة هى الأخرى ، بالدراسة ، فليس هناك شاعر ، حين يكتب فن شعره art poétique يجمل به أن يأمل فى أن يقوم بما هو أكثر من أن يشـرح أو يفسر عقلياً أو يدافع أو يمهد الطريق لممارسته الخاصة ، أى لكتابة نوعه الخاص من الشعر . إنه قد يخال أنه يرسى قوانين لكل الشعر ، ولكن ما هو جدير بأن يقال فيما لديه يتصل على نحو مباشر بالطريقة التى يكتب بها هو نفسـه أو التى يريـد أن يكتب بها : رغم أنـه قد يكون ، بالمثل ، صائباً للشعراء الذين يصغرونه مباشرة فى السن وقد يساعدهم مساعدة بالغة . وليس لنا أن نطمئن إلى أننا نجد فى كتاباته عن الشعر أصولاً صالحة لكل شعر ، إلا إذا راجعنا ما يقوله على نوع الشعر الذى يكتبه . إن لبو قطعة مرموقة عن استحالة كتابة قصيدة طويلة ــ لأن القصيدة الطويلة ، فيما يعتقد ، إنما هى ــ على أحسن تقدير ــ سلسلة من القصائد القصيرة ، مشدودة معا . والذى يجمل بنا أن نستبقيه فى أذهاننا هو أنه كان ، شخصياً ، عاجزاً عن كتابة قصيدة طويلة ، وما كان ليمكنه أن يتصور إلا قصيـدة تولـد تأثيراً واحداً بسيطاً ، فعنده أن القصيدة بأكملها ينبغى أن تتركز فى حالة نفسية واحدة . ومع ذلك فإن القصيدة التى عـلى بعض الطول هى وحدها التى تستطيع أن تعبر عن مجموعة متنوعة من الحالات النفسية ؛ لأن تنوع الحالات النفسية يتطلب عدداً من الخيوط أو الموضوعـات المختلفة ، المتصلة إما فى حد ذاتها أو فى عقل الشاعر . وتستطيع هذه الأجزاء أن تشكل كلا هو أكبر من مجموع أجزائه : كل إلى الحد الذى نجد معه أن هذه المتعة المستمدة من قراءة أى جزء إنما تزداد من جراء إمساكنا بناصية الكل . وهذا يستتبع أيضا أنه فى القصيدة الطويلة قد ترسم بعض الأجزاء عمداً بحيث تكون أقل « شاعرية » من غيرها . إن هذه القطع قد لا تنم على لمعان حين تستخرج ، غير أنه ربما كان المراد بها أن تستخرج ، عن طريق التقابل ، دلالة أجزاء أخرى ، وأن توحدها فى كل أشد دلالة من أى من الأجزاء . إن القصيدة الطويلة قد تكسب من أوسع تنويعات الحدة الممكنة نطاقاً . غير أن بو كان يريد من القصيدة أن تظل على مستوى اللحـظات الأولى من الحدة حتى النهاية : وإنه لمن المشكوك فيه أن يكون بمقدوره تذوق القطع الأشد فلسفية فى « مطهر » Purgatorio دانتى . وقد تبين أن مـا قـالـه بو كان ، فى الماضى ، مبعث راحة كبرى لسواه من الشعراء العاجزين عن كتابة قصيدة طويلة . وينبغى علينا أن نتبين أن مسألة إمكان كتابة قصيدة طويلة ليست ، ببساطة ، مسـألة قـوة وقدرة بـاقية للشـاعر الفرد ، وإنما هى قد تكون ذات صلة بأوضاع العصر الذى يجد فيه الشاعر نفسه . وما يقوله بو عن الموضوع كاشف ، من حيث إنه يعيننا على تفهم وجهة نظر الشعراء الذين كانت تتعذر عليهم كتابة قصيدة طويلة . والحقيقة الماثلة فى أنه يتعين على القصيدة ، فى نظر بو ، أن تكون تعبيراً عن حالة نفسية واحدة . وإنه ليكون من الخروج المسرف فى الطول عن موضوعى هنا أن أحاول أن أبين أن قصيدة « الأجراس » بـــوصفها تدريباً متعمداً على عدة حالات نفسية ، إنما هى قصيدة قائمة على حالة نفسية واحدة ، كأى من قصائد بو الأخرى ــ فهذه حقيقة يمكن فهمها على نحو أفضل بوصفها مظهراً لضعف فيه أشد جذرية . وها هنا لا أتقدم بما أقوله إلا عـلى نحو تجـريبى : ولكنها وجهة نظر أود أن أتقدم بها لكى أرى ما تؤ ول إليه . وقد يفسر حديثى أيضاً السبب فى أن عمل بو كان يتـوسل إلى الكثير من القراء ، فى مرحلة معينة من نموهم ، وفى الفترة التى كانوا خارجين فيها لتوهم من مـرحلة الطفـولـة . أما أن بـو كـان يملك ذكـاء قـويـاً فـأمـر غـير منكور : ولكنه يلوح لى من نوع الذكـاء الذى يتسم بـه شاب مـوهوب بدرجة عالية ، قبل البلوغ . فالصور التى يتخذها حب استطلاعـه الحى هى تلك التى تستمتـع بها العقليـة السابقـة للمراهقـة : إنها

عجائب الطبيعة والآلات ، والخارق للطبيعة ، والكتابات الرمزية والشفرات والألغاز والمتاهات ، ولاعبو الشطرنج الآليون ، وسبحات الرجم بالظن الطليقة . إن تنوع وحماس حب استطلاعه يبهجان ويبهران ، ولكننا نجد فى نهاية المطاف أن تطرف اهتماماته وافتقارها إلى الاتساق يبعثان على الملل ، إنه يفتقر بالضبط إلى ما يضفى رفعة على الرجل الناضج : وهو وجهة النظر المتسقة فى الحياة . إن موقف المرء يمكن أن يكون ناضجاً ومتسقاً ومع ذلك يكون شاكاً بدرجة عالية ، ولكن بو لم يكن بالشاك . ويلوح أنه يسلم نفسه تماماً للفكرة التى تواتيه فى لحظته : وتأثير ذلك هو أن يجعل جميع أفكاره تلوح وكأنها تراوده ، أكثر مما هى معتنقة . إن ما يفتقر إليه ليس قوة الذهن ، وإنما هو ذلك النضج للعقل الذى لا يأتى إلا مع نضج الرجل ككل ، ومع نمو انفعالاته المتنوعة وتنسيقها . ولست معنياً [هنا] بأى تفسير نفسى أو مرضى لذلك : وإنما حسبى ، وفاء بغرضى ، أن أسجل أن عمل بو إنما هو من النوع الذى أتوقعه من رجل ذى عقل وحساسية غير عاديتين ، ولكن نموه الوجدانى توقف من إحدى النواحى ، فى سن مبكرة . إن أكثر تحقيقاته التخيلية حيوية هى تحقيق حلم . ومما له دلالة أن السيدات فى قصائده وحكاياته إنما هن دائماً سيدات مفقودات ، أو سيدات يختفين قبل أن يمكن معانقتهن . وحتى فى « القصر المسكون » ، التى يلوح أن موضوعها هو ضعفه الشخصى إزاء المشروبات الروحية ، ليس للكارثة دلالة خلقية . فهى معالجة على نحو لا شخصى كظاهرة معزولة ، وليس وراءها القوة المروعة لأبيات من نوع أبيات فرانسوا فيون ، حينما يتحدث عن حالته الساقطة .

أما وقد مضيت إلى هذا الحد فى حديثى عن بو ، فإنه يتعين على أن أتقدم لأتساءل عن الشىء الذى وجده فى عمله ثلاثة شعراء فرنسيون عظماء وأعجبوا به ، على حين لم نجده نحن . وينبغى علينا ، بادىء ذى بدء ، أن نضع فى حسباننا الحقيقة الماثلة فى أنه ليس بين هؤلاء الشعراء من كان يجيد اللغة الإنجليزية إجادة تامة . لابد أن يكون بودلير قد قرأ قدراً من الشعر الإنجليزى والأمريكى : فمن المحقق أنه يستعير من جراى ، ومن إمرسون على ما يبدو غير أنه لم يكن قط على ألفة بانجلترا ، وليس هناك سبب يحدونا إلى الظن بأنه كان يحسن الكلام باللغة الإنجليزية . أما عن مالارميه ، فقد اشتغل بتدريس الإنجليزية ، وثمة برهان مقنع على نقص معرفته بها ؛ لأنه ألزم نفسه بتأليف ضرب من المرشد إلى استخدام تلك اللغة . وإن فحص هذه الرسالة الغريبة ، والعبارات الغريبة التى يذكرها ، متصوراً أنها أقوال إنجليزية مأثورة ومألوفة ، لخليق بأن يزيل أى شائعة عن كون مالارميه دارساً للإنجليزية عالماً . أما عن ڤاليرى ، فإنى لم أسمعه قط يتكلم كلمة بالإنجليزية ، حتى فى انجلترا . . ولست أدرى ماذا قرأ فى لغتنا ، فإن لغة ڤاليرى الثانية ــ وتأثيرها واضح فى بعض شعره ــ كانت الإيطالية .

من المحقق أنه من الممكن ، عند قراءة شىء مكتوب بلغة لا نفهمها جيداً ، أن يجد القارىء ما ليس هناك . وعندما يكون القارىء رجلاً ذا عبقرية ، فإن القصيدة التى يقرؤها قد تستخرج ، بمصادفة سديدة ، شيئاً مهماً من أعماق ذاته ، يعزوه إلى ما يقرؤه . من الحق أن بودلير ، فى ترجمته نثر بو إلى الفرنسية ، أدخل عليه تحسيناً لافتاً للنظر ، فقد أحال ما هو فى أكثر الأحيان نثراً انجليزياً مهملاً ومقلداً إلى فرنسية جديرة بالإعجاب . وقد أحدث مالارميه ، الذى ترجم عدداً من قصائد بو إلى نثر فرنسى ، تحسيناً مشابهاً : وإن كنا نجد ، من الناحية الأخرى أن الإيقاعات ــ التى نجد فيها الكثير من أصالة بو ــ قد ضاعت . وعلى ذلك فإن الدليل على أن الفرنسيين بالغوا فى تقدير بو ، بسبب معرفتهم الناقصة باللغة الإنجليزية ، يظل سلبياً خالصاً . ونحن لا نستطيع أن نجازف بأكثر من القول إنهم لم ينزعجوا لنقاط ضعف ، نحن شديدو الوعى بها . فهذا لا يفسر علو رأيهم فى فكر بو ، ولا القيمة التى يعلقونها على تدريباته الفلسفية والنقدية . ولكى نفهم ذلك ، ينبغى علينا أن نولى وجهنا شطر وجهة أخرى .

وينبغى علينا ــ عند هذه النقطة ــ أن نتجنب خطأ افتراض أن بودلير ومالارميه وڤاليرى قد استجابوا جميعاً لبو بالطريقة نفسها بالضبط . إنهم شعراء عظماء ، وكل منهم بالغ الاختلاف عن صاحبه ، أضف إلى ذلك أنهم يمثلون ــ كما ذكرتكم ــ ثلاثة أجيال مختلفة . وهمى الأساسى هنا إنما ينصب على ڤاليرى . وعلى ذلك فأنا لا أقول أكثر من أن بودلير ، إذا حكمنا بواقع مقدمته لترجمته للحكايات والمقالات ، كان أكثرهم عناية بشخصية الرجل . ولست معنيا هنا بمدى دقة الصورة (التى رسمها له) فالنقطة هى أن بودلير وجد فى بو ، فى حياته وعزلته وفشله الدنيوى ، نموذجاً لـ « الشاعر الملعون ، Le poéte maudit » ، الشاعر بوصفه طريد المجتمع ، وهو الطراز الذى تحقق ، بطرق مختلفة ، فى ڤرلين ورامبو ، والذى رأى بودلير فى نفسه نموذجاً له ، وهذا النموذج الأعلى للقرن التاسع عشر ، الشاعر الملعون Le poéte maudit المتمرد على المجتمع وعلى أخلاقيات الطبقة المتوسطة (وهو متمرد ينحدر ، بطبيعة الحال ، من الأسطورة القارية ، عن شخصية بيرون) يراسل موقفاً اجتماعياً معيناً . غير أن بودلير ، فى مقدمته التى هى فى المحل الأول صورة تخطيطية لبو الرجل ولسيرته ، تند عنه ملحوظة تومىء إلى استطيقية من شأنها أن تنقلنا إلى ڤاليرى :

[يقول بودلير] : « لقد كان يؤمن ، هذا الشاعر الحق ، بأن هدف الشعر له طبيعة مبدأه نفسها ، وأنه لا يجب أن يضع نصب عينيه شيئاً غير ذاته » .

« القصيدة لا تقول شيئاً ــ وإنما هى شىء » : لقد صارت هذه عقيدة تعتنق فى العصر الحديث .

إن تشويق بو «مالارميه» إنما يكمن ــ بالأحرى ــ فى تكنيك النظم ، برغم أن نظم بو ــ كما لاحظ مالارميه ــ ينتمى إلى نوع لا يقدم نفسه للاستخدام فى اللغة الفرنسية . غير أنه عندما نأتى إلى ڤاليرى ، نجد أن ما يستأثر باهتمامه ليس الرجل ولا شعره ، وإنما نظرته فى الشعر . وفى رسالة بالغة التبكير إلى مالارميه ، كتبها عندما كان شاباً فى ميعة الصبا ، ومقدماً نفسه إلى الشاعر الأكبر سناً ، يقول : « إنى أقدر نظريات بو ، البالغة العمق والمثقفة على نحو بالغ البراعة . وأنا أؤمن بالقوة الكلية للإيقاع ، وبخاصة العبارة الموحية » ، ولكنى لا أقيم رأيى ، فى المحل الأول ، على هذا الجهر بالعقيدة من جانب شاب غر الشباب ، وإنما على نظرية ڤاليرى وممارسته التاليتين . فعلى نحو ما نجد أن شعر ڤاليرى ومقالاته عن فن

الشعر وجهان لاهتمامه الذهنى نفسه ، يكمل أحدهما الآخر ، نجد أنه لدى ڤاليرى ، لا ينفصم شعر بو عن نظرياته فى الشعر .

وينقلنى هذا إلى نقطة دراسة معنى اصطلاح **La poésie pure** وأن لهذه العبارة الفرنسية لإيحاءات من المناقشة والحجج لا ينقلها تماماً اصطلاح « الشعر الخالص » .

يمكن أن يقال إن كل شعر يبدأ من الانفعالات التى يخبرها البشر فى علاقاتهم مع أنفسهم ومع بعضهم ومع الكائنات القدسية ومع العالم المحيط بهم . وعلى ذلك فإن الشعر معنى أيضاً بالفكر والفعل اللذين تولدهما الانفعالات ، واللذين تنشأ الانفعالات منها ، غير أنه مهما كانت مرحلة التعبير والتذوق بدائية ، لا يمكن قط لوظيفة الشعر أن تكون ــ ببساطة ــ إثارة لهذه الانفعالات نفسها فى جمهور الشاعر . وأنتم تذكرون ذلك الوصف لـوليمة الاسكنـدر فى أنشودة درايـدن الشهيرة . ولئن كان فاتح آسيا قد انتشى فعلاً بالانفعالات العنيفة التى يقال إن الشاعر تيموناوس أيقظها فيه ، عن طريق تنويـع موسيقـاه تنويعاً بارعاً ، فإن الاسكندر الأكبر يكون ، فى تلك اللحظة ، واقعاً تحت سيطرة آلية ولدها فيه تسمم كحولى ويكون فى هذه الحالة عاجزاً تماماً عن تذوق فن الموسيقى أو الشعر . ففى أقدم أنواع الشعر ، أو فى أشد ضروب تـذوق الشعر بـدائية ، ينصب انتبـاه السـامـع علـى الموضوع ، ويستشعر تأثير فن الشعر دون أن يكون السامع واعياً تماماً بهذا الفن . ومع تطور الوعى باللغة ، تأتى مرحلة أخرى يكون فيها السامع ــ الذى ربما كان قد غـدا الآن قارئاً ــ على وعى بتشـويق مزدوج : للقصة فى حد ذاتها وللطريقة التى تروى بها : أى أنه يغدو على وعى بالأسلوب . ثم نحن قد نستمتع بالتفرقة بين الطرق التى يتناول بها شعراء مختلفون موضوعاً بعينه ، وهو تذوق لا لـلأحسن أو الأردأ فحسب ، وإنما أيضاً للاختلافات بين أساليب تنال منا قدراً متساوياً من الإعجاب . ولدى مرحلة ثالثة من التطور قـد يتراجع الموضوع إلى المؤخرة : وبدلا من أن يكون هو هدف القصيدة يغدو ببساطة وسيلة لازمة لتحقيق القصيدة . وعند هذه المرحلة قد يغدو القارىء أو السامع قريباً من اللا مبالاة بالـموضوع كـما كان السـامع البدائى لا مباليا بالأسلوب . إن عدم الوعى ، أو اللا مبالاة الكاملين بالأسلوب فى البداية أو بالموضوع فى النهاية خليقان ، على أية حال ، بأن يخرجا بنا عن نطاق الشعر كلية ؛ لأن عدم الوعى الكامل بأى شىء خـلا المـوضـوع خليق بأن يعنى أن الشعـر ، بالنسبة لـذلـك السامع ، لم يظهر بعد . وعدم الوعى الكامل بأى شىء خلا الأسلوب خليق بأن يعنى أن الشعر قد اختفى .

وهذه العملية من تزايد الوعى بالـذات ــ أو ربما كـان لنا أن نقول : تزايـد الوعى بـاللغـة ــ تـطمح ، كهـدف نظرى لهـا ، إلى ما يمكن أن ندعوه بالشعر الخالص **La poésie pure** . وأعتقد أن هذا هـدف لا يمكن بلوغه قط ، لأنى إخـال أن الشعـر لا يكـون شعـراً إلا بقدر احتفاظه بشىء من « عدم الخلوص » بهذا المعنى : أى على قدر ما نقيم موضوعه لأجل ذاته . ويذهب الأب بريمون ، إذا كنت قد فهمت ما يعنيه ، إلى أنه على حين أن عنصر « الشعـر الخالص **La poésie pure** » لازم لجعل القصيدة قصيدة ، فإنه ما من قصيدة يمكن أن تتكـون من الشعر الخـالص **La poésie pure** وحده . غـير أن ما حدث فى حالة ڤاليرى إنما هو تغير فى الموقف من الموضوع . ويجب أن نحرص على تجنب القول بأن الموضوع قد غدا « أقل أهمية » . وإنما الأحرى أنه قد صار له نوع مختلف من الأهمية : إنه مهم كوسيلة : ولكن الغاية هى القصيدة . إن الموضوع يوجد من أجل القصيدة ، وليس القصيدة من أجل الموضوع . والقصيدة قد تستخدم موضوعات متنوعة ، وتجمع بينها على نحو معين ، ولربما كان من الأمور التى لا معنى لها أن نتساءل : « مـا مـوضـوع القصيـدة ؟ » فمن اتحاد الموضوعات المختلفة لا يظهر موضوع جديد ، وإنما القصيدة .

وهنا أود أن أشير إلى الاختلاف بين نظرية الشعر حين يجهر بها دارس لعلم الجمال والنظرية نفسها حين يعتنقها شاعر . فالأمر يختلف عندما تكون ببساطة تقريراً للطريقة التى يكتب بها الشاعر ، دون أن يعى ذلك ، منه عندما يكتب الشاعر نفسه واعياً طبقاً لتلك النظرية . والنظرية فى تأثيرها على الكتابة تغدو شيئاً مختلفاً عما كانته حين كانت لا تعدو أن تكون تفسيراً للطريقة التى يكتب بها الشاعر . ومن المحقق أن ڤاليرى كان شاعراً يكتب بوعى وتعمد شديدين : وربما كـان فى أحسن أحواله حين لم يكن واقعاً تحت إرشاد نظريته كلية ، ولكن من المؤكد أن تنظيره قد أثر فى نوع الشعر الذى كتبـه . لقد كـان أشد الشعراء قاطبة وعياً بالذات .

وينبغى أن نضيف إلى وعى الذات البالغ عند ڤاليرى ملمحاً آخر هو شكّيته البالغة . وقد يظن أن مثل هذا الرجل ، الذى لا يؤمن بأى شىء يمكن أن يكون موضوعاً للشعر ، خليق بأن يجد له مـلاذاً فى مذهب « الفن للفن » . ولكن ڤاليرى كان أشد شكية من أن يؤمن حتى بالفن . ومن الأمور ذات الدلالة أن نلاحظ عدد المرات التى يصف فيها شيئاً كتبه بأنه **ébauche** ــ أى مسودة خشنة . لقد توقف عن الإيمان بالغايات ولم يكن مهتما إلا بالعمليات . وكثيراً ما يلوح أنه استمر فى كتابة الشعر وذلـك ، ببساطـة ، لأنه شغوف بالـمراقبة الاستبطانية لذاته ، وهو منهمك فى كتـابته ، وحسب المرء أن يقرأ مقالاته الكثيرة ــ التى يسجل فيها ملاحظاته ــ ومن المحقق أنها تكون أحياناً أشد تشويقاً من أشعاره ، لأن شكوك المرء تتجه إلى أنه كان أشد انفعالاً وهو يكتبها . إن ثمة ملحوظة كاشفة فى كتابه « متنوعات » (الجزء الخامس) **Variété V** ، آخر كتب مقالاته المجموعة : « أما عن نفسى ، أنا الذى يعترف بأنـه أشد اهتمـامـاً بتشكيـل الأعمال [الفنية] أوتوليفها منه بالأعمال ذاتها » . ويقول فى الكتاب نفسه ، بعد فترة وجيزة : « من رأيى أن أشد الفلسفات أصالة لا تكمن فى مـوضوعـات التـأمـل قـدر مـا تكمن فى عملية التفكير ذاتها وفى معالجتها » .

وهاهنا نجد فكرتين بلغ بهما ڤاليرى غايتها ، ويمكن الرجوع بهما إلى بـو . فهناك أولاً العقيـدة التى استخلصها بـودلـير من بـو والتى أوردتها : « لا ينبغى على القصيدة أن تضع نصب عينها شيئاً سـوى ذاتها » . وهناك ثانياً الفكرة القائلة بأن إنشاء القصيدة ينبغى أن يكون واعياً ومتعمداً قدر المستطاع ، وأنه يجمل بالشاعر أن يلاحظ نفسه فى عملية الإنشاء ــ وهذا ، فى ذهن له شكية ڤاليرى يفضى إلى نتيجة من قبيل المقارنة أنها لا تتسق مع النتيجة الأخرى ، ومؤداهـا أن عملية الإنشاء أشد تشويقاً من القصيدة الناجمة عنها .

هناك ، أولاً ، مسألة نقاء شعر بو . إن شعر بو ، بـالمعنى الذى نتحدث به عن « نقاء اللغة » ، أبعد ما يكون عن النقاء ، وقد علقت

على إهمال بو وافتقاره إلى الحرص فى استخدام الكلمات . غير أنه إذا كان مقصدنا هو « الشعر الخالص La poésie pure » فسنجد أن هذا النوع من النقاء كان يواتى بو فى يسر . إن الموضوع عنده هين الشأن ، ولكن المعالجة هى كل شىء . ولم يكن عليه أن يصل إلى النقاء من خلال عملية تنقية ، فقد كانت مادته هشة منذ البداية . وهناك ، ثانياً ، ذلك العيب فى بو الذى ألمعت إليه عندما قلت إنه لم يكن يلوح أنه يؤمن بنظرياته ، وإنما كانت تراوده . وهنا مرة أخرى ، فى حالة بو وڤاليرى ، تلتقى الأطراف المتباعدة ، ويتلاعب الذهن الفج بالأفكار لأنه لم يتطور إلى درجة المعتقدات ، ويتلاعب الذهن البالغ النضج بالأفكار لأنه أشد شكية من أن يعتنق معتقدات . وإخال أنه عن طريق هذا التقابل يمكننا أن نفسر إعجاب ڤاليرى بقصيدة « وجدتها Eureka » ـ تلك الفانتازيا الكونية التى لا تخلف فى أغلبنا عميق أثر لأننا على ذكر من افتقار بو إلى المؤهلات فى الفلسفة ، أو اللاهوت ، أو العلم الطبيعى ، والتى كان ڤاليرى ـ بعد بودلير ـ يقدرها تقديراً عاليا بوصفها « قصيدة نثر » . وأخيراً ، فهناك النتيجة المدهشة لتحليل بو لإنشاء قصيدة « الغراب » . لا يهم ما إذا كانت مقالة « فلسفة الإنشاء » خدعة أو قطعة من خداع النفس أو سجلاً دقيقاً إن كثيراً أو قليلاً لحسابات بو ، وهو يكتب القصيدة ، فالشىء المهم هو أنها أوحت لڤاليرى بمنهج ومشكلة ، هى ملاحظة نفسه أثناء الكتابة . بديهى أن كاتباً أعظم من بو كان قد سبقه إلى دراسة العملية الشعرية . فكولردج ، فى كتابة « سيرة أدبية Biographia Literaria » معنى فى المحل الأول ، بطبيعة الحال ، بشعر وردزورث ، وهو لم يتابع أبحاثه الفلسفية فى الوقت نفسه الذى كان يكتب فيه شعره ، ولكنه يسبق إلى طرح السؤال الذى فتن ڤاليرى : « ما الذى أفعله ، عندما أكتب قصيدة ؟ » ومع ذلك فإن مقالة بو « فلسفة الإنشاء » إعادة تقرير Mise au point للسؤال ، مما يضفى عليه أهمية كبرى ، فى علاقته بهذه العملية التى تنتهى بڤاليرى . ذلك أن النفاذ فى النشاط الشعرى ، بواسطة النشاط النقدى الاستبطانى ، إنما يبلغ حده الأقصى على يدى ڤاليرى ، وهو حد يبدأ عنده هذا الأخير فى القضاء على الأول . ويقدم مسيو لوى بول ، فى دراسته الجديرة بالإعجاب لهذا الشاعر ، هذه الملاحظة الملائمة : « وليست هذه النرجسية الذهنية غريبة على الشاعر ، حتى على الرغم من أنه لا يشرح عمله بأكمله : « لم لا أنظر إلى إنتاج عمل فنى على أنه [فى حد ذاته] عمل فنى ؟ » » .

والآن فإنى ، كما أظن أنى قد أشرت ، أؤمن بأن فن الشعر Art Poétique الذى نجد بذرته عند بو ، والذى أتى ثماره فى عمل ڤاليرى ، قد مضى إلى أبعد مدى يمكن له أن يمضيه . ولست أعتقد أن هذه الاسطاطيقية يمكن أن تقدم أى عون للشعراء التالين ، أما ما الذى سيحل محلها فذاك ما لا أدريه . إن اسطاطيقية تقنع بأن تعارضها لن تنفع . إن الإصرار على أن الموضوع له كل الأهمية والإصرار على أن الشاعر يجب أن يكون تلقائيا غير متأمل وأنه يجمل به أن يعتمد على الوحى ويهمل التكنيك خليقان بأن يكونا ردة عما هو ، فى أى حال ، موقف متمدين بدرجة عالية إلى موقف همجى . وإنه ليجمل بنا أن نحصل على علم جمال يستوعب ويجاوز ، على نحو ما ، علم جمال بو وڤاليرى . غير أن هذه المسألة لا تشغل ذهنى كثيراً ، حيث إنى أؤمن بأن نظريات الشاعر يجب أن تنبع من ممارسته أكثر مما أؤمن بأن ممارسته يجب أن تنبع من نظرياته . غير أنى أدرك ، أولاً ، أنه فى نطاق هذا التقليد الممتد من بو إلى ڤاليرى ، يوجد بعض من تلك القصائد الحديثة التى أشعر نحوها بأكبر قدر من الإعجاب والاستمتاع ، وثانياً ؛ أظن أن هذا التقليد نفسه يمثل أكثر تطورات الوعى الشعرى فى أى مكان تشويقا ، فى تلك السنوات المائة نفسها . وأخيراً فإنى أقدر هذا الاستكشاف لبعض الإمكانات الشعرية ، فى حد ذاته ، ما دمنا نؤمن بأن جميع الإمكانات ينبغى استكشافها . وقد وجدت أنى ، بمحاولتى أن أنظر إلى بو ، من خلال أعين بودلير ومالارميه ، وفى المحل الأول ڤاليرى ، غدوت أشد اقتناعاً بأهميته وبأهمية عمله كله . أما عن المستقبل ، فإن من الفروض القابلة لأن يذاد عنها القول بأن هذا التقدم فى وعى الذات ، هذا الوعى المسرف والاهتمام باللغة ، الذى نجده عند ڤاليرى ، إنما هو شىء لابد أن يتصدع فى نهاية المطاف ، بسبب توتر متزايد من شأن ذهن الإنسان وأعصابه أن تثور عليه ، كما أنه يمكن القول بأن التنسيق غير المحدود للاكتشاف والاختراع العمليين ، وللجهاز السياسى والاجتماعى ، قد يصل إلى نقطة يحدث عندها نفور لا يقاوم من جانب الإنسانية واستعداد لتقبل أشد المشاق بدائية ، بدلاً من المضى فى حمل عبء الحضارة الحديثة . وفى هذا الصدد لا أعتنق رأيا ثابتاً وإنما أكل الأمر إليكم .

أدب السياسة (١٩٥٥)

(من محاضرة ألقيت فى غداء أدبى
نظمه اتحاد المحافظين بلندن فى ١٩ أبريل ١٩٥٥) .

ليست هذه هى المرة الأولى التى أدرك فيها (حيث إنى كنت أدرك ذلك منذ بعض الوقت) كم يكون طيشا منى أن أقبل دعوتكم للحديث على هذا الغداء الأدبى : وقبولى لهذه الدعوة ليس إلا برهانا آخر جديدا على حقيقة كان يجمل بى أن أتعلمها من التجربة وهى أن بوسع المرء أن يواجه أى خطر تقريبا بشجاعة ، بل وأن يغازله عابثا ، على قدر ما يكون هذا الخطر بعيدا ، وقد كان تهورى فى هذه المناسبة مزدوجا ، فعلى حين أنى لا أفترض أن كل شخص فى هذه الغرفة متحدث عام بارع فإننى أعدّ من الأمور المسلم بها أن أولئك الذين لا يتمتعون بهذه الموهبة هم على الأقل مستمعون مدربون ذوو مقاييس مرتفعة عما ينتظرونه من طريقة الخطابة . ورجل الأدب ، إذ هو بعيد عن أن يكون مؤهلا لاعتلاء المنصة والمنبر ، أكثر تعرضا لأن يكون متحدثا تعوزه البراعة ويكون على راحته نسبيا - ونسبيا فقط - عندما

لا يكون قد أعد أفكاره فحسب وإنما الكلمات التى سيقولها أيضا ، كما هو الشأن معى اليوم . وثانيا فقد كنت طائشا عندما قبلت أن أظهر فى دور وسياق غير مألوفين . وقد كان ذلك بطبيعة الحال خليقا بأن يزيد من حجم جمهورى : إذ من المحتمل جدا أنكم ، فى هذه اللحظة ، تستشعرون هزة جمع يحتشد ليراقب رجلا يقوم بغطسة من ارتفاع عال جدا ، على حين سرت الإشاعات بأنه لا يعرف السباحة . وإنى لآمل أن أخيب ظنكم (فى هذه النقطة) ولكنى أنا نفسى لا أعلم ما إذا كانت رأسى بعد انحسار الرذاذ عنها ، سوف تظهر من تحت الماء أم لا .

ربما يكون بعض الانفعال وسوء الفهم قد نبعا من العنوان الذى أعلن عنه أصلا لهذه المحاضرة ، مما أدى بمحرر عمود فى جريدة يومية إلى أن يقول متعجبا : « إن مستر إليوت ، الذى يكتب مسرحياته شعرا ، قد بدأ يتحول إلى السياسة ، وقد ظل بعيدا عنها حتى الآن » . حسنا ، إنى أنتوى أن أظل مهتما بالسياسة ، دون أن يزيد هذا الاهتمام مثقال ذرة عن اهتمامى بها فى بعض كتاباتى النثرية السابقة ، التى ربما تكون قد فاتت هذا الكاتب البالغ التقدير لمسرحياتى .

إن العنوان الذى أوردته أولا إنما هو عنوان جيد لشخص ما - ولا أخص نفسى . وفى وقت متأخر من اليوم أدركت أن العنوان قد جثم ، وأنه لابد لى أن أدفعه من مجثمه . وأتذكر خبرة من بضع سنوات خلت ، عندما وافقت على أن ألقى محاضرة فى نيس . ففى مراسلاتى مع رئيس الجمعية التى كنت سأتوجه إليها بالخطاب لاحظت أنى ، إذ لم أكن أدرى أى نوعى الجمهور أنتظر ، أجد نفسى ، فى صدد اختيار موضوع ، واقعا بين سكيلا وخاربديس . وقبل أن أحزم أمرى على الموضوع الذى سأتحدث عنه ، أعلن فى نيس أنى سأتحدث عن موضوع سكيلا وخاربديس . وبعد ذهول لحظة فكرت - ولم لا ؟ إن أى موضوع تقريبا يمكن أن يعالج تحت ذلك العنوان . إن سكيلا وخاربديس عنوان عام على نحو مبهج ، يثير حب الاستطلاع بغموضه . ومن ناحية أخرى ، كان موضوع علاقة الفلسفة السياسية بممارسة السياسة ، دقيقا على نحو مخيف . إنه موضوع يتطلب كل العلم والعمق والفصاحة الهادرة لفيلسوف من نمط مستر إيزايا برلين . أما عنى ، فلست أنا من أمثال هؤلاء الثقات . إنى مجرد رجل أدب يعتقد أن الأسئلة التى يثيرها قد تكون أحيانا ذات تشويق ، حتى إذا كانت الأجوبة التى يمكنه تقديمها مما لا يؤبه له . وكرجل أدب ، لم يكن لى قط دور فى السياسة غير دور الناخب - وهو دور ماش ، ودور القارىء - وهو دور جالس .

وهكذا فلأدن من موضوعى بأن أتساءل : ما أدب المحافظة ؟ أى ما الكتابات « الكلاسية »فى اللغة الإنجليزية التى يفترض فى أى محافظ مفكر أن تكون له بعض المعرفة بها ، كتابات المؤلفين المفروض أن عملهم يقدم فهما لكنه المحافظة ؟ ثمة أسماء أربعة ، نستطيع جميعا - دون أى تلقين - أن نكررها بشكل جماعى ، لأنها تظهر معا باستمرار . وهى تقضى ، فى الملحوظة البيليوجرافية ، إلى ذلك الكتيب الجديد بالاعجاب : المحافظة الذى كتب لورد هيوسيسل ؛ كما كان وقتذاك عام ١٩١٢ لمكتبة جامعة البيت . إنها ، بطبيعة الحال ، أسماء بولنبروك وبيرك وكولردج ودزرائلى .

والآن أيمكن للمرء أن يجمع بين أربعة رجال ، فى ميدان فكرى واحد ، أكثر اختلافا من هؤلاء ؟ إن الشىء الوحيد الذى من الواضح أنهم يشتركون فيه هو أن كلاً منهم كان بطريقته الخاصة أستاذا للنثر ، لا يمكن أن يتجاهل عمله دارس الأدب الإنجليزى أكثر مما يمكن أن يتجاهله دارس السياسة . لقد كان لكل من هؤلاء الرجال إحساس بالأسلوب - وهذا شىء أكبر من مجرد حيلة يعرف بها كيف يكتب . وهذا كله خير : أن يكون التقليد المحافظ هو فى الوقت ذاته تقليداً للكتابة الجيدة ، ولكنه قد يلوح من نافلة القول . وعندما ننظر إلى بولنبروك ، نجده لا يكاد يكون قدوة لذلك التفانى فى العقيدة المسيحية والأخلاق المسيحية الذى دعا إليه لورد هيو سيسل ، مصيباً تماما . وبيرك مفكر مسيحى بالتأكيد ، أما كولردج فكان لاهوتيا مبرزا فضلا عن أنه فيلسوف ، ودزرائلى أيضا يستحق النجاح بدرجة مقبول ، برغم أن مناصرة الكنيسة هى النقطة الوحيدة التى أشعر عندها بأنى أكثر تعاطفا مع مستر جلادستون . أما عن مبادئهم السياسية ، فإن المواقف التى وجد فيها الثلاثة منهم ممن مارسوا السياسة أنفسهم كانت بالغة الاختلاف . والحق أن بولنبروك - كان قبل - محافظ إذا اتفقنا مع أولئك الذين لا يشتقون المحافظة ذاتها إلا من اندماج لعناصر التورى والويج ، راجع - إلى حد كبير - إلى تأثير الثورة الفرنسية على عقل بيرك . وبيرك ، كما لوحظ كثيرا ، قد فاه بأهم تقريرات للعقيدة المحافظة أثناء مجادلات جارية . أما دزرائلى فقد أوصل أفكاره خلال رواياته ، كما فى البرلمان . أما عن كولردج ، فقد كان أقرب إلى رجل من طرازى ، يختلف عنى أساسا فى أنه كان - بدرجة هائلة - أغزر علما وأكثر نشاطا وتمتعا بعقل أشد قوة وحذقا .

وهكذا نلاحظ أنه فى حالة ثلاثة من هؤلاء الكتاب ، كانت فلسفتهم تقتات على خبرتهم السياسية . وكان الرابع فيلسوفا لا خبرة له بالسياسة . فماذا نستخلص من هذا التباين ، وأى أصول مشتركة يمكن أن استخلاصها من عمل هؤلاء الرجال المختلفين ، وهم يكتبون فى مثل هذه الظروف المختلفة ؟ أميل إلى الاعتقاد بأن صعوبة الإجابة عن هذا السؤال أمر طيب . ولئن وجدتمونى - فى محاولتى تقديم أسباب لاعتقادى - أهبط إلى مستوى الأقوال الرثة الشائعة ، فآمل أن تعزوا هذا إلى بساطتى وانعدام خبرتى . أما إذا أدنتمونى - من ناحية أخرى - بأنى أقول لغوا ، فإنى لا أطلب منكم رحمة على الإطلاق .

وأجرؤ على أن أطرح افتراضا مؤداه أن التفكير السياسى - أى التفكير المعنى بالأصول الباقية - إن وجدت - الكامن تحت الاسم الحزبى ، يمكن أن يسلك خطين من النموءمتضادين . ففى البداية ، قد يكون ثمة بنية عقيدية ، وربما عمل كنسى ، وفرقة من المكرسين خرجت لنشر هذه العقيدة وتعميمها ، خلال توسلها الوجدانى إلى ذوى الغرض والمنزهين عن الغرض ، ثم هى تحاول - كحزب سياسى - أن تحقق برنامجا قائما على العقيدة . وقبل أن تصل إلى وضع الحكم ، تكون قد تصورت حالة للمجتمع ، نهائية ، تقدم عقائدها معالمه الخارجية . هنا تكون النظرية سابقة على الممارسة كلية .

بيد أن الأفكار السياسية قد تخرج إلى حيز الوجود بعملية مضادة . فقد يجد حزب سياسى أنه كان له تاريخ ، قبل أن يعى تماما أو يتفق على عقائده الخاصة الباقية . وربما يكون قد توصل إلى تشكيله الفعل

من خلال سلسلة متتابعة من التحولات والتكيفات ، استغنى فيها عن بعض القضايا ونشأت قضايا جديدة . أما ما هى عقائده الأساسية ، فذاك مالا يحتمل أن يتضح إلا من خلال الفحص الحريص لسلوكه طوال تاريخه ، وفحص ما قالته عقوله الأكثر تفكرا وفلسفية بالأصالة عنه : وليس بوسع شىء سوى المعرفة التاريخية الدقيقة والتحليل الحصيف أن يفرق بين الباقى والزائل ، بين تلك العقائد والأصول التى لابد له ، وفى كل الظروف ، من الحفاظ عليها ، وإلا كشف عن غشه ، وتلك التى تستدعيها ظروف خاصة ، فلا تفهم وتبرر إلا على ضوء تلك الظروف .

ومن بين هذين النمطين ، يلوح لى أن الثانى هو الأقرب إلى أن يراسل إيثار بيرك العضوى على الآلى : بيد أن لكل منها أخطاره التى ينفرد بها .

لست أنوى أن أغوص فى مجادلات الجبرية التاريخية . إن للجبرية جاذبية وجدانية قوية . ومن الغريب أنها تستطيع أن تتوسل إلى طراز الذهن نفسه الذى يؤمن بإمكانات التخطيط إلى غير حد . ويلوح أن الجبرية تقدم تشجيعا كبيرا وأحيانا سبيلا إلى القوةوأحيانا ، لمن يمكنهم أن يقنعوا أنفسهم بأن ما يريدون له أن يحدث سوف يحدث على أية حال ، ولمن يحبون أن يشعروا بأنهم يتحركون مع التيار ، وقد سمعنا جميعا - المرة تلو المرة ـ أن الحرية لاتوجد إلا فى تقبل الضرورة - برغم أنه من الطبيعى أيضا للعقل الإنسانى أن تتجه شكوكه إلى أن ثمة شركا فى هذا ، فى مكان ما . ولكن ينبغى أن يكون واضحا أيضا لكل إنسان ، من خبرته الشخصية ، أنه ليس ثمة صيغة للتنبؤ المعصوم من الخطأ ، وأن كل شىء نفعله سوف تكون له عواقب لا يمكن التنبؤ بها ، وأنه كثيرا ما تنتهى أكثر مغامراتنا تبررا بكارثة ، وأحيانا ما تؤتى أكثر أغلاطنا ابتعادا عن العقل أسعد النتائج ، وإن كل إصلاح يؤدى إلى ضروب جديدة من إساءة الاستخدام ، ما كان ليمكن التنبؤ بها ، ولكنها لا تبرر بالضرورة أن نقول إن الإصلاح ما كان ينبغى القيام به ، وإنه علينا باستمرار أن نكيف أنفسنا مع الجديد وغير المتوقع ، وإننا نتحرك دائما إن لم يكن فى ظلام ففى شفق ، برؤية يعتورها النقص ، نخطىء باستمرار هذا الشىء فنظنه ذاك ، ونتخيل عقبات بعيدة حيث لا يوجد شىء ، ولا نعى وجود تهديد مهلك فى متناول أيدينا . هذه هى المغامرة التى لا نهاية لها كما يسميها فردريك سكوت أوليڤر .

وعندما يجد حزب ملتزم بعقيدة لا تقبل التغيير نفسه فى مركز قوة ، فقد يحدث أمران . سيمارس القادة الذين تعلموا من خبرتهم براعتهم فى العثور على أسباب لتأجيل ذلك الجزء من برنامجهم الذى يرون أنه غير عملى ، أو إثبات أن ما يلوح تغيرا إنما هو نمو منطقى . وفى الشرق يفترض ، على ما أعتقد ، أن ماركس قد كان خليقا أن يوافق ، ولينين أن يطبق كل ما عمل - إلى أن تصطنع السياسة المضادة رسميا . والبديل لمثل هذه اللدونة هو يعقوبية المنظر العنيد ، المستعد لأن يدمر كل شىء ، بدلا من أن يعدل النظرية ، فى مواجهة الواقع .

وعلى حين أن وجهة النظر التى ذكرتها لتوى معرضة لخطرين بديلين هما : عدم التكيف ، أو التكيف عن طريق الحيلة ، ما دامت قد ألزمت نفسها مبادىء لا يسعها أن تنبذها ، فإن الخطر الذى يهدد وجهة النظر الأخرى لا يقل عن ذلك جسامة : إنه خطر الإسراف فى التحول ، والتكيف على نحو لا نهائى ويجامل مع الظروف المتغيرة ، إلى الحد الذى يجعلها تدحض ذاتها ، إذ لا تلقى بالا إلى المهماً . إن معرفة ما تسلمه ، وما الذى تتشبث به ، وكذلك بالتأكيد التعرف على موقف الاختيار الحرج عندما ينشأ ، فن يتطلب من الخبرة والحكمة والبصيرة ما لايسعنى معه أن أحسد تلك الشخصيات العامة - من أى حزب - التى قد تدعى ، فى أى لحظة ، إلى اتخاذ قرارات خطيرة ، والتى قد تنال - فى الوقت الملائم - لوم الخلف ، إما بوصفها مترفضة أو انتهازية . وكما أن السياسة التى من النمط الأول بحاجة دائما إلى مراجعة عقائدها وأفكارها المتقبلة على ضوء الخبرة ، لأنها بغير ذلك تتعرض لخطر العمل على أساس من أصول دحضت ، كذلك تحتاج السياسة التى من النمط الآخر - بين الحين والحين - إلى أن تعيد فتح التساؤل عن أصولها الباقية ، وتراجع أعمالها على ضوء هذه الأصول . لأن الباقى والزائل ينبغى أن يفرق بينهما - من جديد - كل جيل .

فى مقالة قرأتها حديثا عن موضوع النزعة المحافظة فى أمريكا ، ذكر الكاتب نقطة استوقفتنى بقوة مؤداها أن المحافظين حقا فى ذلك البلد ، فى الفترة الأخيرة ، لم يكن فيهم من هو بالسياسى : وإنما هم المراقبون الفلسفيون والأخلاقيون ، وكثيرا ما تجدهم فى مراكز أكاديمية . وكل الأسماء التى أوردها كانت تقريبا لرجال عرفتهم ، أو كنت أعرف أعمالهم : رجال من طراز بول مور وإرفنج بابت فى الجيل الأخير ، ومن بين الأحياء : القس ب . أ . بل والأستاذ ينسبت من كاليفورنيا . وإذا كان الكاتب - وهو ذاته أمريكى - مصيبا ، فليست هذه بالحالة الصحية ، إلا أن تغدو آراء هؤلاء الكتاب أوسع انتشارا وأن تترجم وتعدل وتكيف - بل تمزق إلى أفعال . ويلوح لى أنه يوجد فى المجتمع الصحيح تدرج للأنماط بين الفكر والفعل . فعلى أحد الأطراف ، هناك المتأمل المحايد ، العقل النقدى المعنى باكتشاف الحقيقة ، لا بإذاعتها ، والأقل اهتماما بترجمتها إلى فعل . وعلى الطرف الآخر ، هناك ممارسة السياسة ، الرجل المزود - على الرغم من لا مبالاته نسبيا بالأفكار العامة - بإدراك فطرى جيد ، وشعور وخلق صائبين يدعمهما النظام والتربية . وبين هذين الحدين المتقابلين ، ثمة مجال لعدة تنوعات ، وعدة أنواع من التفكير السياسى ، بيد أنه لا يجب أن يكون ثمة خرق للاستمرار بينهما .

وفى الوقت ذاته ، فإنه مما يعادل ذلك خيرا لكل امرىء يفكر أساسا فى السياسة أن يعترف بقدراته وحدوده الخاصة ، وألا ينغمس فى كل نوع من النشاط ، تلك الأنشطة التى تمتد مما ندعوه بالتفكير الفلسفى إلى ما ندعوه بالفعل . ومع ذلك فنحن جميعا نزداد فهما لوظيفتنا فى المجتمع إذا اختلطنا برجال مختلفى الوظائف عن وظائفنا ، وإن الرجل الذى لا يعدو عمله أن يكون التفكير والكتابة لخليق أن يؤدى هذا العمل على نحو أفضل إذا كان له بعض اختلاط بمجتمع من عملهم توجيه السياسة واتخاذ القرارات - تماما كما يجدر بالمشرع أن يضع نفسه فى زاوية نظر أولئك الذين ينفذون تشريعاته ، ووجهة نظر أولئك الذين يتحملونها . واضح أن ثمة أخطارا على المجتمع تنبع من تقسيم الوظائف على نحو حاد إلى الحد الذى لا يعود من الممكن معه لرجال إحدى الحرف أن يفهموا عقل رجال حرفة أخرى ومزاجهم . وإذا مضينا إلى النقطة التى نتغياها على نحو أكثر مباشرة ، فسنجد أن

التقليد السياسى الذى سيطر فيه المنظر على رجل العمل ، والتقليد الذى تصاغ فيه الفلسفة السياسية أو يعاد تقعيدها لكى تلائم مطالب مجموعة حاكمة وتبرر سلوكها - قد يستويان فى وبال النتائج .

ذهبت إلى أنه لا ينبغى أن يكون ثمة انفصال كامل فى الوظيفة بين رجال الفكر ورجال الفعل ، وذهبت إلى أن الرجال المختلفى المناشط ، أو الاهتمامات السياسية ، الذين تختلط فيهم ــ على نحو مختلف ــ نسب النشاط التأملى والنظرى النشط ، ينبغى أن يكونوا قادرين على أن يفهم بعضهم بعضاً ، وأن يتعلم بعضهم من بعض . وقد ذهبت أيضاً إلى أن من واجب كل إنسان هنا ، كما فى الحياة عموماً ، أن يجد ما يجمل به أن يدلى بدلوه فيه ، وما يجمل به أن يدعه وشأنه .

وفى صدد هذه النقطة الأخيرة ، يتجه تفكيرى إلى رجل كنت أكن له احتراماً وإعجاباً ، برغم أن بعض آرائه كانت باعثة على الحنق ، وبعضها مما يرثى له ــ ولكنه كان كاتباً عظيماً ومحباً صادقاً لبلاده ورجلاً يستحق مصيراً أفضل من ذلك الذى تعين عليه فى نهاية الأمر أن يلقاه . وأنا أعلم أن من السهل أن ننتقد رجلاً لأنه لم يكن غير الرجل الذى كانه ، وإنه لينبغى علينا أن نتحفظ بوجه خاص فى نقدنا لرجل كانت مهاده السياسية هى مهاد بلد غير بلدنا . غير أننى ، مع كل التحفظات التى تفرضها هذه المعرفة ، كنت أعتقد أنه لو قصر شارل موروا نفسه على الأدب ، وعلى أدب النظرية السياسية ، ولم يحاول قط أن يقيم حزباً سياسياً وحركة ــ وبذلك انغمس فى مرارة النضال السياسى وزاد من حدته ــ ولو أنه لم يمنح تأييده لإعادة الملكية على هذا النحو الذى قوى ، بدلاً من يقلل ، العداوات ، لقدر للجزء الرجيح والقوى من آرائه أن يذيع على نحو أوسع نطاقاً ، وأن يتغلغل على نحو أعمق ، وأن يؤثر فى الذهن المعاصر ، على نحو محسوس أكثر .

ولكن كيف يتسنى ، فى نهاية الأمر ، لعمل الشخص الذى لا يعدو أن يكون كاتباً أن يؤثر فى الحياة السياسية ؟ إن المرء يجد أحياناً ما يغريه بأن يجيب قائلاً إنه كلما ازداد الإنسان عمقاً وحكمة ، ضعف احتمال أن يكون تأثيره بارزاً . وهذه ، بطبيعة الحال ، نظرة إلى قريب . ومن الناحية الأخرى ، نجد أننا فى دراستنا لفكر أعظم الكتاب ، لا نكاد نستطيع الحديث عن « تأثيرهم » البتة ، فإنه ليكون من السخف أن نتساءل عما إذا كان تأثير أفلاطون أو أرسطو حسناً أو رديئاً ؛ لأننا لا نستطيع أن نتصور ما كان تاريخ العقل الأوربى خليقاً بأن يكونه ، بدون هذين الرجلين . ومع ذلك فإن التأثير الفورى لرجل مثل مستر برنارد شو ، فى الفترة التى كان فيها تأثيره أقوى ما يكون ، وذلك ــ فيما أظن ــ عند مطلع هذا القرن ، لابد أنه كان محسوساً ومنتشراً أكثر من تأثير أذهان أخرى أرهف من ذهنه كثيراً ، وإن المرء ليجد نفسه مضطراً إلى الإعجاب برجل على مثل هذا القدر من الذلاقة اللفظية ، إلى الحد الذى لا يكتفى معه بأن يخفى عن قرائه وجمهوره ضحالة فكره الخاص ، وإنما يقنعهم أيضاً بأنهم ، فى إعجابهم بعمله ، إنما يقيمون الدليل على ذكائهم هم أيضاً . ولست أقول إنه قد كان بمستطاع شو أن ينجح بمفرده ، ودون الأذهان الأشد كداً وعناء التى ربط نفسه بها ، ولكنه بإقناعه غير المثقفين أنهم مثقفون ، وبإقناعه المثقفين أنهم ينبغى أن يكونوا اشتراكيين ، قد أسهم إسهاماً كبيراً فى تدعيم نفوذ الاشتراكية . بيد أنى لا أستطيع أن أرى سلماً مشتركاً للقياس بين تأثير رجل من نوع برنارد شو أو هـ . ج . ولز وتأثير رجل من نوع كولردج أو نيومان .

واعترف بأنى شخصياً ، على أية حال ، لست شديد العناية بمسألة التأثير ، أو بأولئك المروجين الذين طبعوا أسماءهم على أذهان الجمهور ، عن طريق اللحاق بجد الصباح ، والتجديف السريع فى اتجاه جريان التيار . وإنما الأحرى أنه ينبغى أن يكون هناك دائماً بضع كتاب مشغولين بالنفاذ إلى قلب المسألة ، وذلك فى محاولتهم الوصول إلى الحقيقة ، وتقديمها ، دون أمل أكثر مما ينبغى ، ودون طموح إلى تغيير المجرى المباشر للأحداث ، ودون أن ييئسوا أو يشعروا بالقهر ، إذا لم يلح أن شيئاً قد تحقق .

إن الميدان المناسب لمثل هؤلاء الرجال هو ما يمكن دعوته لا بالميدان السياسى ، وإنما الميدان قبل السياسى ، وأنا أستعير هذا الاصطلاح من الأب ديمانت ، أستاذ رحيوس لعلم اللاهوت بجامعة أوكسفورد ، وإنى لأفكر فى الأعمال التى من نوع عمله ، وعمل المستر كريستوفر داوسون ، وعمل الأستاذ راينهولد نيور فى أمريكا . وفى هذا الميدان أيضاً استخدمت ملكاتى الخاصة ، الأهون شأناً كثيراً . غير أننا نستطيع أن نبحث ، أكثر من ذلك ، عن التأثير الأدبى ــ لا الفلسفى فحسب ، وإنما التحليلى أيضاً ــ على السياسة . لقد كسب دزرائيلى الكثير من ارتباطه الباكر بسمايث وماندز ، اللذين كانا يدينان بالكثير لولتر سكوت . ودفاعى عن أهمية ما قبل السياسى هو ببساطة كما يلى : إنه يمثل الطبقة التى ينبغى على أى تفكير سياسى رجيح أن يضرب فيها بجذوره ، والتى لابد له من أن يستمد منها غذاءه . وهو أيضاً ، إذا كنت لا تأبه لتغييرى الاستعارة على هذا النحو المفاجىء ، الأرض التى تسكنها آلهة عناوين الكراسات . وإذا نحينا لغة المجاز تماماً ، فسنجد أنه ميدان علم الأخلاق ــ وهو فى نهاية المطاف ميدان علم اللاهوت . ذلك أن مسألة المسائل التى لا تستطيع أى فلسفة سياسية أن تهرب منها ، والتى ينبغى ــ فى نهاية المطاف ــ أن يحكم على كل تفكير سياسى فى ضوئها ، هى ببساطة هذه الأسئلة : ما الإنسان ؟ وما حدوده ؟ ما شقاؤه وما عظمته ؟ وأخيراً : ما قدره ؟ .

حدود النقد (١٩٥٦)

محاضرة جيديون سيمور وقد ألقيت بجامعة منيسوتا فى ١٩٥٦

إن الدعوى التى تتقدم بها هذه المقالة هى أن ثمة حدوداً للنقد الأدبى من شأنه ، إذا هو تعداها ــ فى أحد الاتجاهات ــ أن يكف عن أن يكون أدبياً ، ومن شأنه إذا هو تعداها ــ فى اتجاه آخر ــ أن يكف عن أن يكون نقداً .

فى ١٩٢٣ كتبت مقالة عنوانها « وظيفة النقد » ولابد أن رأيى كان طيباً فى هذه المقالة ، وبعد عشر سنوات من كتابتها ، لأنى أدرجتها فى كتابى « مقالات مختارة » ، حيث يجدها القارىء . وعند إعادتى قراءة هذه المقالة حديثاً ، ألفيتنى أميل إلى الحيرة ، وأتساءل عن علة كل هذه الضجة ـــ وإن سرنى ألا أجد فيها شيئاً يناقض ، على نحو إيجابى ، آرائى الحالية . فإذا طرحنا جانباً شجارى مع المستر ميدلتون مرى حول « الصوت الداخلى » ـــ وهو نزاع أرى فيه الـ aporia القديمة للسلطة فى مواجهة الحكم الفردى ـــ وجدت أنه من المتعذر أن أستدعى إلى ذهنى خلفية انفجارى . لقد تقدمت بعدد من التقريرات فى ثقة وحرارة كبيرة ، وقد يلوح أنه لابد كان هناك فى ذهنى ناقد أو أكثر راسخوا المكانة ، أكبر منى سناً ، لم تلب كتاباتهم متطلباتى عما يجمل بالنقد الأدبى أن يكونه . إن هدفى الوحيد من ذكر هذه المقالة الآن هو أن أوجه الانتباه إلى مدى « تقادم الدهر » على ما كتبته عن هذا الموضوع فى ١٩٢٣ . لقد نشر كتاب رتشاردز أصول النقد الأدبى فى ١٩٢٥ . وحدث الكثير فى ميدان النقد الأدبى منذ صدور ذلك الكتاب القوى التأثير . وقد كانت مقالتى مكتوبة قبله بسنتين . ثما النقد وتفرع فى عدة اتجاهات . وكثيراً ما يستخدم الناس مصطلح « النقد الجديد » دون أن يدركوا أى تنوع يشمله ، ولكن فى جريانه اعترافاً ـــ على ما أظن ـــ بالحقيقة الماثلة فى أن النقاد الأكثر تبريزاً اليوم ، مهما تكن اختلافات واحدهم عن الآخر واسعة ، يختلفون جميعاً ـــ من ناحية ذات دلالة ـــ عن نقاد جيل سابق .

منذ عدة سنوات مضت ، أوضحت أنه لابد لكل جيل من أن ينتج نقده الأدبى الخاص ، لأنه كما قلت : « إن كل جيل يجلب إلى تأمل الفن مقولاته الخاصة من التذوق ، ومطالبه الخاصة من الفن ، واستخداماته الخاصة للفن » . وعندما أدليت بهذا التقرير ، فإنى أثق أنه كان فى ذهنى ما هو أكبر من تغيرات الذوق والبدعة الجارية : كان فى ذهنى على الأقل الحقيقة الماثلة فى أن كل جيل ـــ إذ ينظر إلى آيات الماضى من منظور مختلف ـــ يتأثر فى اتجاهه إزاءها ، بعدد من المؤثرات أكبر من ذلك الذى أثر فى الجيل السابق له . ولكنى أشك فى أنه قد كانت فى ذهنى الحقيقة الماثلة فى أن عملاً مهماً من أعمال النقد الأدبى يمكن أن يغير ويوسع من مضمون مصطلح « النقد الأدبى » ذاته ، ومنذ بضع سنوات مضت ، وجهت النظر إلى التغير الثابت فى معنى كلمتى « التربية والتعليم » من القرن السادس عشر إلى يومنا هذا ، وهو تغير وقع بسبب الحقيقة الماثلة فى أن التعليم لم يعد يشمل مزيداً ومزيداً من الموضوعات فحسب ، وإنما أصبح أيضاً يقدم أو يفرض على مزيد ومزيد من السكان . ولو وسعنا أن نتتبع تطور مصطلح « النقد الأدبى » على هذا النحو ذاته ، لوجدنا شيئاً مشابهاً يحدث . قارن آية نقدية مثل كتاب جونسون حيوات الشعراء بالعمل النقدى التالى العظيم الذى جاء بعده : كتاب سيرة أدبية Biographia Literaria لكولردج . وليس الأمر متصوراً على أن جونسون يمثل تقليداً أدبياً ، ينتمى هو ذاته إلى نهايته ، على حين يدافع كولردج عن مزايا أسلوب جديد وينقد أوجه ضعفه . والاختلاف الأكثر اتصالاً بما كنت أقوله راجع إلى مدى الاهتمامات وتنوعها التى جلبها كولردج إلى مناقشته للشعر . لقد أرسى علاقة الفلسفة وعلم الجمال وعلم النفس به ، وما إن أدخل كولردج هذه الأنساق فى النقد الأدبى ، حتى لم يعد بوسع نقاد المستقبل أن يتجاهلوها إلا على مسئوليتهم . ولكى نتذوق جونسون ، نحتاج إلى جهد للخيال التاريخى ، أما الناقد الحديث فيستطيع أن يجد الكثير مما هو مشترك بينه وبين كولردج . ومن المحقق أنه يمكن أن يقال إن نقد اليوم منحدر مباشرة من كولردج ، الذى كان خليقاً ـــ فيما أثق ـــ لو أنه ظل على قيد الحياة الآن ، أن يهتم بالعلوم الاجتماعية وبدراسة اللغة وعلم المعنى كما اهتم بالعلوم التى كانت متاحة له .

إن النظر إلى الأدب على ضوء واحد أو أكثر من هذه الدراسات واحد من السببين الرئيسيين لتحول النقد الأدبى فى عصرنا . والسبب الآخر لم يتبين بهذا الوضوح . فإن الاهتمام المتزايد الموجه إلى دراسة الأدب الإنجليزى والأمريكى فى جامعاتنا ، وبالتأكيد فى مدارسنا ، قد أفضى إلى موقف نجد فيه أن كثيراً من النقاد مدرسون ، وأن كثيراً من المدرسين نقاد . وأنا بعيد عن أن آسف لهذا الموقف : فأغلب النقد الشائق حقيقة اليوم من عمل رجال أدب وجدوا طريقهم إلى الجامعات ، ودارسين مارسوا نشاطهم النقدى أول ما مارسوه فى الفصل . واليوم حين عدت الصحافة الأدبية الجادة وسيلة للعيش غير كافية ، فضلاً عن كونها مهددة ، بالنسبة للجميع ، غير قلائل جداً ، فإن هذا هو ما يجب أن يكون . وكل ما فى الأمر أنه يعنى أن الناقد اليوم قد يكون له اتصال بالعالم مختلف بعض الشىء ، وأنه يكتب لجمهور مختلف بعض الشىء عن جمهور أسلافه . ولدى انطباع بأن النقد الجاد اليوم إنما يكتب لجمهور مختلف ـــ أكثر محدودية وإن يكن بالضرورة أصغر ـــ من جمهور القرن التاسع عشر .

استوقفتنى ، منذ زمن ليس بالبعيد ، ملحوظة لمستر ألدس هكسلى فى تصديره للترجمة الإنجليزية لكتاب الحكمة الفائقة وهو كتاب من تأليف طبيب نفسانى فرنسى : الدكتور هوبير بنوا ، عن سيكولوجية بوذية زن . وقد جاوبت ملحوظة مستر هكسلى الانطباع الذى تلقيته شخصياً من ذلك الكتاب المرموق عندما قرأته بالفرنسية . إن هكسلى يقارن بين الطب النفسانى الغربى ونظام الشرق كما يتجلى فى تاو وزن .

يقول : « إن هدف العلاج النفسى الغربى هو أن يعين الفرد المضطرب على ان يكيف نفسه لصحبة أفراد أقل اضطراباً ـــ أفراد يلاحظ أنهم حسنوا التكيف مع بعضهم بعضاً ومع المؤسسات المحلية ، ولكن ما من تساؤل قد يثار حول تكيفهم مع نظام الأشياء الأساسى . . . بيد أن ثمة نوعاً آخر من السواء ـــ سواء أداء الوظيفة على نحو مثالى . . فحتى الشخص المتكيف تماماً مع مجتمع مشوش يستطيع أن يعد نفسه ، إذا شاء ، لكى يغدو متكيفاً مع طبيعة الأمور » .

إن قابلية هذا للانطباق على مسألتى الحالية ليست واضحة على نحو مباشر . ولكن كما أن العلاج النفسى الغربى ، من زاوية نظر بوذية زن ، يختلط أو يخطىء فى صدد الهدف من الشفاء ، واتجاهه بحاجة حقيقة إلى أن يعكس ، فإنى أتساءل عما إذا لم يكن ضعف النقد الحديث راجعاً إلى عدم تيقن من الهدف من النقد ؟ وأى الفوائد يجلب ولمن ؟ إن ثراءه وتنوعه ـــ ذاتهما ـــ ربما يكونان قد أغمضا علينا الهدف النهائى له . إن كل ناقد قد يثبت ناظريه على هدف محدد ، وقد يستغرق فى مهمة ليست محتاجة إلى تبرير ، ومع ذلك يحار النقد ذاته فى معرفة مراميه . ولئن كان الأمر كذلك ، فليس فى هذا ما يدعو إلى

الـدهشـة ، إذ أليس من الأقـوال المتـداولـة الآن أن العلوم بـل والإنسانيات قد بلغت نقطة من التطور يوجد عندها الكثير مما ينبغى معرفته ، عن أى تخصص ، حتى أنه ما من دارس يجد وقتاً لكى يعرف الكثير عن أى شىء سواه ؟ ومن المحقق أن البحث عن منهج يجمع بين الدرس المتخصص وبعض التعليم العام قد كان من أكثر المسائل إثارة للنقاش فى جامعاتنا .

إننا لا نستطيع بطبيعة الحال أن نرتد إلى كـون أرسطو أو كـون القديس توما الأكوينى ولا نستطيع أن نرتد إلى حالة النقد الأدبى قبل كولردج . ولـكن ربما كان فى مستطاعنا أن نفعل شيئا من أجل إنقاذ أنفسنا من خطر أن يغمرنا نشاطنا النقدى الخاص ، وذلك بأن نستمر فى طرح هذا السؤال : متى لا يكون النقد أدبيا ، وإنما شيئا آخر ؟

وقد حيرنى بعض الشىء أن أجدنى ، بين الحين والحين ، أُعْتَبر واحدا من أسلاف النقد الحديث ، وذلك إذا كنت أكبر سنا من أن أعد ناقدا حديثا ، أنا نفسى . وهكذا فى كتابٍ قرأته حديثا ، لمؤلف من المحقق أنه ناقد حديث ، أجد إشارة إلى « النقد الجديد » الذى يقول عنه « لست أعنى به النقاد الأمريكيين فحسب وإنما أيضا كل الحركة النقدية التى تنبع من ت . س . إليوت » . ولست أفهم السبب فى أن المؤلف يعزلنى على هذا النحو القاطع عن النقاد الأمريكيين ، ولكنى من ناحية أخرى لا أستطيع أن أرى حركة نقدية يمكن أن يقال إنها تنبع منى ، رغم أننى آمل أن أكون – باعتبارى رئيس تحرير مجلة – قد منحت النـقـد الجـديـد ، أو بعضا منـه ، التـشـجيـع وميدانا للتدريب فى "The Criterion" (المعيار) . ومهما يكن من أمر ، فإنه ليخلق بى ـ كى أبرر هذا التواضع الظاهرى ـ أن أشير إلى ما أعتبره مساهمتى الخاصة فى النقد الأدبى ، وإلى حدود هذه المساهمة . إن خير نقدى الأدبى ـ فضلا عن بضع عبارات سيئة الشهرة أحرزت نجاحا محرجا حقيقة فى العالم ـ إنما يتكون من مقالات عن شعراء وكتاب مسرحيات شعرية أثروا فى . إنه نتاج ثانوى لصناعتى الشعرية الخاصة ، أو امتداد للتفكير الذى دخل فى تشكيل شعرى . عندما أنظر إلى الوراء أجد أنى قد كتبت خير ما كتبت عن شعراء أثر عملهم فى عملى وكنت تام الألفة بشعرهم ، وذلك قبل أن أرغب فى الكتابة عنهم بزمن طويل ، أو قبل أن أجد هذه الفرصة للكتابة . ونقدى يشترك فى هذه النقطة مع نقد إزرا باوند : إن مزاياه وحدوده لا يمكن تذوقهما كاملا إلا حين ينظر إليه من حيث علاقته بالشعر الذى كتبته أنا نفسى . ففى نقد إزرا باوند يوجد دافع أشد تعليمية : وقد كان القارىء الذى فى ذهنه هو ، فى المحل الأول ، فيما إخال الشاعر الشاب الذى لم يتشكل أسلوبه بعد . غير أن حب شعراء معينين هو الذى أثر فيه وامتداد تفكيره فى عمله الخاص (كما قلت عن نفسى) هما اللذان ألهماه كتابا باكرا يظل واحدا من أحسن مقالات باوند الأدبية ، وهو كتاب « روح الرومانس » .

إن لهذا النوع من نقد الشعر بقلم شاعر ، أو مادعوته نقد الورشة ، حدا واضحا . فما لا صلة له بعمل الشاعر ، وما هو منفر له ، يقعان خارج نطاق قدرته . حد آخر لنقد الورشة يتمثل فى أن حكم الناقد قد تعوزه الرجاحة خارج نطاق فنه . إن تقييماتى للشعراء قد ظلت ثابتة عموما طوال حياتى ، وبخاصة فإن آرائى فى عدد من الشعراء الأحياء قد ظلت دون تغيير . ومهما يكن من أمر ، فليس هـذا هو السبب الوحيد فى أن ما أفكر فيه ، إذ أتحدث عن النقد مثلما أفعل اليوم ، هو نقد الشعر . الحق أن الشعر هو ما كان أغلب النقاد فى الماضى يفكرون فيه عندما يعممون القول عن الأدب . ونقد القصص النثرى أحدث عهدا نسبيا ، ولست مؤهلا لمناقشته ؛ بيد أنه يلوح لى متطلبا مجموعة مقاييس وموازين مختلفة بعض الشىء عما يتطلبه نقد الشعر . ومن المحقق أن من الموضوعات الشائعة التى يمكن أن يعالجها ناقد للنقد ـ ليس بالشاعر ولا بالروائى ـ أن ينظر فى الاختلافات بين الطرق التى لابدَ للناقد أن يتناول بها مختلف أجناس genres الأدب ، وبين أنواع العدة اللازمة . بيد أن الشعر هو أنسب موضوعات النقد للتذكر ، عند الحديث عن النقد ، وذلك ببساطة ـ لأن خصائصه الشكلية أنسب الخصائص للتعميم فى الشعر . قد يلوح أن الأسلوب هو كل شىء . وهذا بعيد عن أن يكون حقيقيا : ولكن الوهم القائل بأننا فى الشعر نغدو أشد اقترابا من خبرة جمالية خالصة ، يجعل الشعر أكثر الأجناس الأدبية ملائمة لأن نستبقيه فى أذهاننا ، حين نناقش النقد الأدبى نفسه .

إن قدرا كبيرا من النقد المعاصر ، إذ ينشأ من تلك النقطة التى يندمج فيها النقد بالدرس ، ويندمج فيها الدرس بالنقد ، يمكن أن يوصف بأنه نقد التفسير عن طريق الأصول . ولكى أوضح ما أعنيه سأذكر كتابين كان لهما ، فى هذا الصدد ، تأثير أقرب إلى السوء . لست أعنى أنهما كتابان سيئان . بل على العكس : فهما ، كلاهما ، كتابان يخلق بكل امرىء أن يقرأهما . إن أولهما هو كتاب جون لفنجستون لويس الطريق إلى زندو ـ وهو كتاب أزكيه لكل دارس للشعر ، إذا لم يكن قد قرأه بعد . والكتاب الآخر هو مأتم فنجانز لجميز جويس ، وهو كتاب أوصى كل دارس للشعر بأن يقرأه ـ أو على الأقل بعض صفحات منه . كان لفنجسون لويس دارسا رهيفا ومعلما طيبا ورجلا يحب وإنسانا لدىَّ ـ من ناحيتى ـ من الأسباب الخاصة ما يجعلنى أشعر بالعرفان نحوه . وكان جيمز جويس رجلا عبقريا وصديقا شخصيا . وإن إيرادى هناك لـ « مأتم فينجان » ليس مدحا ولا قدحا فى كتاب من المحقق أنه يدخل فى طائفة الأعمال التى يمكن أن تدعى « صرحية » . ولكن الخاصة الوحيدة الواضحة المشتركة بين « الطريق إلى زندو » و « مأتم فينجان » هى أننا نستطيع أن نقول عن كل منهما : كتاب واحد من هذا النوع يكفى .

وبالنسبة لمن لم يقرأوا « الطريق إلى زندو » قط ، أشرح الأمر بقولى إنه قطعة جذابة من عمل المخبرين . فقد نقب لويس عن كل الكتب التى قرأها كولردج (وقد كان كولردج قارئا نهما لا تنقع له غلة) والتى استعار منها صورا أو عبارات تظهر فى قصيدتى « كوبلا خان » ، و « الملاح القديم » كان الكثير من الكتب التى قرأها كولردج غامضا ومنسيا ـ فقد قرأ على سبيل المثال كل كتاب عن الرحلات امكنه أن يضع يده عليه . وقد بينّ أن الأصالة الشعرية هى إلى حد كبير طريقة أصيلة لجمع أكثر المواد تباينا وأبعدها عن احتمال الاقتران ، فى سبيل صنع كل جديد . إن إثباته مقنع تماما كبرهان على الطريقة التى تتمثل بها العبقرية الشعرية المادة وتحورها . ولكن لا أحد يستطيع أن يفترض ـ بعد قراءة هذا الكتاب ـ أنه فهم الملاح القديم بصورة أفضل ، ولا كانت نية الدكتور لويس ، بأى درجة ، هى أن يجعل القصيدة مفهومة

أكثر بوصفها شعراً لقد كان منهمكا فى فحص لعملية ، فحص يجاوز حدود النقد الأدبى ؛ بالمعنى الصارم لهذه الكلمات . أما كيف قدر لمادة كتلك النتف من قراءات كولردج أن تتحول إلى شعر عظيم ، فهذا يظل لغزا كما كان دائما . ومع ذلك فقد تشبث عدد من الدارسين بمنهج لويس ، الآملين على أنه يقدم مفتاحا لفهم أى قصيدة لأى شاعر يبرهن على أنه قرأ أى شىء . ومنذ عام أو أكثر مضى ، كتب إلى سيد من إنديانا : « إنى أتساءل . من المحتمل أن أكون مجنونا بطبيعة الحال (كانت هذه الجملة الاعتراضية له وليست لى . ويديهى أنه لم يكن ، بأى درجة ، مجنونا ، وإنما لايعدو أن يكون قد تأثر قليلا ـ فى أحد أركان رأسه ـ بقراءته الطريق إلى زندو) ماإذا كانت « قطط الحضارة الميتة » و « فرس النهر المتعفن » ومستر كورتز لها صلة غامضة بـ « جثة العام الماضى التى فى حديقتك زرعتها » ؟ » إن هذا يلوح أشبه بالهذيان ، إلا أن تتعرفوا الإشارات . فهو ليس إلا باحثا متحمسا يحاول أن يقيم صلة ما بين الأرض الخراب وقلب الظلمات لجوزيف كونراد .

والآن فعلى حين أن دكتور لويس قد أضرم مثل هؤلاء الممارسين للتأويلات بحماس يحفزهم إلى أن يباروه ، زودتهم مأتم فينجان بنموذج لما يريدون من كل أعمال الأدب أن تكون عليه . ولابد لى من أن أبادر بأن أفسر الأمر قائلا إنى لا أسخر أو أنتقص من مجهودات أولئك الشراح الذين وجهوا أنفسهم إلى حل كل خيوط ذلك الكتاب وتتبع مفاتيحه . ولئن أريد لـ مأتم فنجان أن تفهم أساسا ـ ولسنا نستطيع أن نحكم عليها بدون مثل هذا المجهود ـ فإن مثل هذا النوع من أعمال المخبرين ينبغى أن يتابع . وقد قام السيدان كامبل وروبنسن (إذا ذكرنا مؤلفى عمل من هذا النوع) بمهمة تدعو للإعجاب . وشكواى الوحيدة ، إن كانت هناك شكوى ، هى من جيمز جويس ، صاحب تلك الآية الهولة ، لأنه كتب كتابا نتف كبيرة منه لا تعدو أن تكون ـ دون شرح مفصل ـ هراء جميلا (بالغ الجمال بالتأكيد حين يتلوه صوت أيرلندى ، فى مثل جمال المؤلف ـ ووددت لو كان قد سجل مزيدا منه !) ربما لم يدرك جويس مدى غموض كتابه . ومهما يكن من شأن حكمنا النهائى (ولن أحاول أن أتقدم هنا بحكم) على مكان مأتم فنجان ، لا أظن أن أغلب الشعر (لأنها ضرب من القصائد النثرية الكبيرة) يكتب بتلك الطريقة أو يتطلب ذلك النوع من التشريح ، لأجل الاستمتاع به وفهمه . ولكن شكوكى تتجه إلى أن الأحاجى التى تقدمها مأتم فنجان قد قدمت عونا للخطأ الشائع فى أيامنا هذه : خطأ النظر إلى الشرح على أنه فهم . وبعد إخراج مسرحيتى حفل الكوكتيل انتفخ بريدى ، عدة أشهر ، برسائل تقدم حلولا مدهشة لما اعتقد كتابها أنه أحجية معنى المسرحية . كان واضحا أن الكتاب لم يستهجنوا اللغز الذى ظنوا أنى طرحته عليهم ـ بل مالوا إليه . ومن المحقق أنهم ـ وإن لم يدركوا هذه الحقيقة ـ قد اخترعوا اللغز ، لأجل متعة اكتشاف حله .

وهنا لابد من أن أقر بأنى ، فى إحدى المناسبات الواضحة ، لم أكن بريئا من إدخال النقاد فى هذه التجربة . أعنى ملاحظاتى على الأرض الخراب ! كان كل ما أنويه فى البداية هو أن أضع كل مراجع مقتطفاتى ، راميا إلى أن أخضد شوكة نقاد قصائدى الأولى الذين اتهمونى بالسرقة الأدبية ثم حين آن الأوان لطباعة الأرض الخراب على شكل كتاب صغير ـ لأن القصيدة ، حين ظهرت لأول مرة فى The Dial (المزولة) وفى The Criterion (المعيار) ، لم يكن لها هوامش من أى نوع ـ اكتشفنا أن القصيدة قصيرة على نحو غير ملائم ، وهكذا عكفت على توسيع الملاحظات ، وكانت النتيجة أن غدت ذلك العرض المرموق للعلم الزائف الذى مازلنا نشهده اليوم . وقد فكرت أحيانا فى التخلص من هذه الملاحظات ، ولكنى لا أجد الآن سبيلا إلى نزعها . فقد نالت شهرة أكبر تقريبا من شهرة القصيدة ذاتها ـ فإن أى امرىء يشترى كتاب قصائدى ، ويجد أنه لا يشتمل على ملاحظات الأرض الخراب كان يطالب بإرجاع نقوده . بيد أنى لا أظن أن هذه الملاحظات قد أحدثت أى ضرر لسائر الشعراء . ومن المؤكد أنى لا أستطيع أن أفكر فى أى شاعر معاصر جيد أساء استخدام هذه الطريقة . (أما عن مس ميريان مور ، فإن ملاحظاتها على قصائدها ملائمة دائما وغريبة وقاطعة ومبهجة ولا تقدم أى تشجيع للباحث عن الأصول) . كلا . ليست القدوة السيئة التى قدمتها لسائر الشعراء هى ما يجعلنى أشعر بالندم . وإنما لأن ملاحظاتى أثارت النوع الخطأ من الاهتمام بين الباحثين عن المصادر . لقد كان من العدل ولا ريب أن أقر بما أدين به لكتاب المس جسى وستون ، ولكنى آسف على أنى أرسلت كل هذا العدد الكبير فى بحث عقيم عن أوراق التاروت والكأس المقدسة .

وبينما كنت أفكر فى هذه المسألة : مسألة محاولة فهم القصيدة بشرح أصولها ، وقعت على مقتطف من ك . ج . يونج بدا لى أن له بعض الصلة بموضوعنا هنا . وقد أورد هذه القطعة الأب فيكتور هوايت من طائفة الدومنيكان فى كتابه المسمى « الله واللاشعور » . ويوردها الأب هوايت أثناء عرضه لأحد الاختلافات الجذرية بين طريقة فرويد وطريقة يونج .

(يقول يونج) : « إنها لحقيقة معترف بها أن الأحداث الطبيعية يمكن النظر إليها على نحوين : أى من زاوية النظر الآلية ، وزاوية الطاقة . إن النظرة الآلية علية خالصة : ومن زاويتها ينظر إلى الحدث على أنه نتيجة علة . . وزاوية الطاقة ـ من ناحية أخرى ـ غائية فى جوهرها ، فالحدث يتتبع من تأثيره إلى علته على فرض أن الطاقة تشكل القاعدة الأساسية للتغيرات التى تطرأ على الظواهر . . . »

إن هذا المقتطف مأخوذ من أول مقالة فى الكتاب المسمى « مساهمات فى علم النفس التحليلى » . وأضيف جملة أخرى ، لم يوردها الأب هوايت ، وتبدأ بها الفقرة التالية : « وكلتا زاويتى النظر لا غنى عنها لفهم الظواهر الطبيعية » .

وأنا أنظر إلى هذا على أنه ، ببساطة ، قياس تمثيل موح . فبوسع المرء أن يشرح قصيدة بفحص ما تتكون منه ، والأسباب التى ولدتها ، وقد يكون الشرح بمثابة تمهيد لازم للفهم . غير أنه كى نفهم قصيدة ، فمن الضرورى أيضا ، بل إنى خليق بأن أقول : إنه من الأمور الأشد ضرورة ، فى أغلب الحالات ، أن نحاول الإمساك بما يرمى الشعر إلى أن يكونه ، أو قد يقول المرء ـ برغم أنه قد مضى زمن طويل على استخدامى المصطلحات التى من هذا القبيل بأى ثقة ـ إن علينا أن نحاول الإمساك بصورة القصيدة .

ربما كان شكل النقد الذى يبلغ فيه خطر الاعتماد على التفسير العلى

أقصاه هو السيرة النقدية ، خاصة عندما يكمل كاتب السيرة معرفته للوقائع الخارجية بتخمينات نفسية عن الخبرة الداخلية . ولست أوحى بأن شخصية الشاعر الميت وحياته الخاصة تشكلان أرضاً حراماً ليس لعالم النفس أن يطأها . فينبغى أن يكون العالم حرا فى دراسة أى مادة يفضى به حب استطلاعه إلى فحصها ، ما دامت الضحية ميتة ، وقوانين القذف لا يمكن الإهابة بها لإيقافه . وليس هناك أى سبب يمنع أن تكتب سير الشعراء . أضف إلى ذلك أن كاتب سيرة المؤلف ينبغى أن يملك بعض القدرة النقدية ، ويجب أن يكون رجلاً ذا ذوق وحكم ، مقدراً لعمل الرجل الذى يضطلع بكتابة سيرته . ومن ناحية أخرى فإن أى ناقد ، مهتم اهتماماً جاداً بعمل رجل من الرجال ، يجب أن ينتظر منه أن يعرف شيئاً عن حياة الرجل . بيد أن السيرة النقدية للكاتب مهمة دقيقة فى حد ذاتها ، والناقد أو كاتب السيرة الذى يجلب إلى موضوعه ـ دون أن يكون عالماً نفسانياً مدرباً وممارساً مهارة تحليلية اكتسبها من قراءته لكتب ألفها علماء نفس ، قد يزيد القضايا اختلاطاً .

إن مسألة الدرجة التى يستطيع بها ما نعلمه عن الشاعر أن يساعدنا على فهم شعره ، ليست من البساطة على النحو الذى قد يخاله المرء : ولا بد لكل قارىء من أن يجيب عن هذا السؤال بنفسه ، ولا ينبغى أن يجيب عنه بصورة عامة وإنما إزاء أمثلة محددة ، لأنه قد يكون أكثر أهمية فى حالة أحد الشعراء وأقل أهمية فى حالة شاعر آخر . ذلك أن الاستمتاع بالشعر يمكن أن يكون خبرة معقدة تمتزج فيها عدة صور من الإشباع . وقد تكون ممتزجة بنسب مختلفة فى نظر مختلف القراء .

وسأقدم مثلا . من المتفق عليه عموماً أن أعظم جزء من خير شعر وردزورث قد كتب فى رقعة قصيرة من السنين ـ قصيرة فى ذاتها ، وقصيرة بالنسبة لرقعة حياة وردزورث بأكملها . إن مختلف دارسى وردزورث قد نادوا بتفسيرات تفسر افتقار إنتاجه التالى إلى الامتياز . ومنذ بضع سنوات خلت ، كتب سير هربرت ريد كتاباً عن وردزورث ـ وهو كتاب شائق وإن كنت أظن أن خير تقدير له لوردزورث إنما يوجد فى مقالة تالية ، فى سفر عنوانه **معطف متعدد الألوان** ، فسر فيه ارتفاع عبقرية وردزورث وسقوطها بالآثار التى أحدثتها فيه قصة حبه لأنيت فالون ، وكانت معلومات كثيرة عنها قد خرجت إلى النور فى ذلك الوقت . وفى فترة أحدث ، كتب مستر ف . وبيتسون كتاباً عن وردزورث ذا تشويق كبير أيضاً (وفصله عن « الصوتان » يعين على فهم أسلوب وردزورث) وفى هذا الكتاب يذهب إلى أن أنيت لا تظهر بدرجة الأهمية التى ظنها سير هربرت ريد ، وأن السر الحقيقى هو أن وردزورث وقع فى حب شقيقته دوروثى ، وأن هذا يفسر بوجه خاص ـ قصائد لوسى ، ويفسر السبب فى أن إلهام وردزورث قد تغير بعد زواجه . حسنا ، إنه قد يكون مصيباً . فحجته بالغة الإقناع . ولكن السؤال الحقيقى الذى يخلق بكل قارىء لوردزورث أن يجيب عنه لنفسه هو : أهذا يهم ؟ أتعيننى هذه المعلومات على فهم قصائد لوسى بصورة أفضل مما كنت أفعل من قبل ؟

وعن نفسى فإن كل ما أستطيع أن أقوله هو أن المعرفة بالينابيع التى أطلقت قصيدة ليست بالضرورة عوناً على فهم القصيدة : فإن المعرفة الأكثر من اللازم بأصول القصيدة قد تقطع اتصالى بها ، وأنا لا أشعر بأن ثمة حاجة إلى يلقى على قصائد لوسى أى ضوء أكثر من الإشعاع المنبعث من هذه القصائد نفسها .

ولست أذهب إلى أنه ليس هناك أى سياق ، يمكن للمعلومات أو التخمينات التى من نوع معلومات سير هربرت ريد ومستر بيتسون وتخميناتها ، أن تكون فيه ذات صلة بموضوعنا . إنها ذات صلة به إذا كنا نريد أن نفهم وردزورث ، ولكنها ليست ذات صلة مباشرة بفهمنا لشعره . أو الأحرى ، أنها ليست متصلة بفهمنا للشعر كشعر . بل إنى على استعداد لأن أقول إنه يوجد ، فى كل الشعر العظيم ، شىء ينبغى أن يظل غير قابل للتفسير ، مهما كانت معرفتنا بالشاعر كاملة ، وأن هذا هو الشىء المهم أكثر من غيره . فعندما تصنع القصيدة ، يكون شىء جديد قد حدث ، شىء لا يمكن أن يفسر كلية بأى شىء سبقه ، وهذا ـ فيما أعتقد ـ هو ما نعنيه بـ « الخلق » .

إن تفسير الشعر عن طريق فحص مصادره ليس ، بحال من الأحوال ، هو منهج كل النقد المعاصر . ولكنه منهج يستجيب لرغبة كثير من القراء فى أن يفسر الشعر لهم على ضوء شىء آخر : والقسم الأكبر من الرسائل التى أتلقاها من أشخاص لا أعرفهم ، فيما يخص قصائدى ، إنما يتكون من طلب نوع من الشرح ليس بمستطاعى أن أقدمه . وثمة اتجاهات أخرى كذلك الذى يمثله فحص الأستاذ رتشاردز لمشكلة : كيف يمكن تدريس تذوق الشعر ، أو تمثله الدقائق اللفظية المستخفية لتلميذه المبرز ، الأستاذ إمبسون . وقد لا حظت مؤخراً نمواً أشك أنه يضرب بجذوره فى طرق الأستاذ رتشاردز داخل حجرة الدراسة ـ هو ، بطريقته الخاصة ، رد فعل صحى لتحويل الانتباه من الشعر إلى الشاعر . إنه يتمثل فى كتاب نشر منذ زمن ليس بالبعيد وعنوانه تفسيرات : وهو سلسلة مقالات لاثنى عشر من النقاد الإنجليز الأحدث سنا ، يحلل كل منهم قصيدة اختارها . والمنهج المتبع هو أن يأخذ الناقد قصيدة معروفة ـ وكل من القصائد المحللة فى هذا الكتاب جيدة فى بابها ـ دون إشارة إلى صاحبها أو إلى أعماله الأخرى ، وأن يحللها مقطوعة مقطوعة وبيتاً بيتاً وأن يستخلص ويعصر ويقتطع ويدوس على كل قطرة معنى فيها ، قدر ما يستطيع . ويمكن أن ندعوها : مدرسة عصارة الليمون فى النقد . ولما كانت القصائد تتراوح بين القرن السادس عشر ووقتنا الحاضر ، ولما كانت تختلف كثيراً عن بعضها بعضاً ـ فالكتاب يبدأ بقصيدة « العنقاء والقمرية » وينتهى بقصيدة « بروفروك » وقصيدة ييتس « بين أطفال المدرسة » ـ ولما كان لكل ناقد إجراءاته الخاصة ، فقد كانت النتيجة شائقة ومربكة بعض الشىء . ولا بد من الإقرار بأن دراسة اثنى عشر قصيدة ، كل منها قد حلل بهذا العناء ، إنما هى طريقة مرهقة جداً لقطع الوقت . ويخيل إلى أن بعض هؤلاء الشعراء (وكلهم قد توفى ، عداى) كان خليقاً أن يدهش إذ يعرف ما الذى تعنيه قصيدته . وقد أصبت أنا نفسى بمفاجأة أو مفاجأتين صغيرتين ، كما حدث عندما قيل لى إن الضباب ، المذكور فى مطلع قصيدة « بروفروك » قد تسلل بطريقة ما إلى حجرة الجلوس . بيد أن تحليل قصيدة « بروفروك » لم يكن محاولة للعثور على أصولها ، لا فى الأدب ولا فى الأعماق الأكثر ظلمة للحياة الخاصة ، وإنما كان محاولة لاكتشاف ما تعنيه حقيقة ، سواء كان ذلك ما أردت لها أن تعنيه أو لم يكن . وقد جعلنى ذلك أشعر بالعرفان . وكان ثمة مقالات كثيرة استوقفتنى بكونها جيدة . غير أنه لما

كان لكل طريقة حدودها وأخطارها ، فإن من المنطقى أن أذكر ما يلوح لى أنه حدود هذه الطريقة وأخطارها ، وهى أخطار يتعين على المدرس أن يحذر فصله منها ، إذا مورست على النطاق الذى تتجه شكوكى إلى أنه ينبغى أن يكون المجال الأساسى لاستخدامها : أعنى تدريباً للتلاميذ .

يتمثل الخطر الأول فى أن نفترض أنه لا بد أن يكون ثمة تفسير واحد للقصيدة كلها هو التفسير الصحيح . ستكون هناك تفاصيل تحتاج إلى شرح ، خاصة فى حالة القصائد المكتوبة فى عصر آخر ، وحقائق ، وإشارات تاريخية ، ومعنى كلمات معينة فى تواريخ معينة ، يمكن إقرارها ، ويستطيع المدرس أن يتأكد من أن الطلبة قد تلقوها ، على الوجه الصحيح . أما عن معنى القصيدة كلها ، فهذا أمر لا يستنفده أى شرح ، لأن المعنى هو ما تعنيه القصيدة لعدة قراء حساسين . أما الخطر الثانى ــ وهو خطر لا أظن أن أيا من نقاد الكتاب الذى ذكرته قد وقع فيه ، وإن يكن خطراً يتعرض له القارىء ــ فهو أن نفترض أن تفسير القصيدة ، إذا كان صحيحاً ، هو بالضرورة وصف لما كان كاتبها يسعى ، شعورياً أو لا شعورياً ، إلى القيام به . ذلك أن الاتجاه شديد الشيوع إلى الاعتقاد بأننا نكون قد فهمنا القصيدة إذا نحن تعرفنا أصولها ، وتتبعنا العملية التى أخضع بها كاتبها مواده ، إلى الحد الذى قد نميل معه بسهولة ، إلى تصديق العكس : وهو أن أى شرح للقصيدة هو ، أيضاً ، وصف للطريقة التى كتبت بها . إن تحليل قصيدة « بروفروك » ، الذى أشرت إليه ، قد شاقنى ، لأنه أعاننى على رؤ ية القصيدة بعينى قارىء ذكى حساس مثابر . ولكن ليس معنى ذلك ألبتة القول بأنه رأى القصيدة بعينى ، أو أن حديثه له أى صلة بالخبرات التى أفضت بى إلى كتابتها ، أو بأى شىء خبرته أثناء كتابتها .

وتعليقى الثالث هو أنى أود ، كمحك ، أن أرى هذا المنهج يطبق على قصيدة بالغة الجودة لم تكن معروفة لى من قبل : لأنى أود أن أتبين ما إذا كنت سأتمكن ، بعد مطالعة التحليل ، من الاستمتاع بالقصيدة . ذلك أن كل قصائد الكتاب تقريباً كانت قصائد أعرفها وقد أحببتها سنين طويلة ، وبعد قراءة التحليلات وجدتنى بطيئاً فى استعادة شعورى السابق إزاء القصائد . كان الأمر أشبه بشخص فكك آلة إلى أجزائها ، وتركنى أقوم بمهمة إعادة تجميع الأجزاء . والحق أن شكوكى تتجه إلى أن جزءاً كبيراً من قيمة أى تفسير ــ هو كونه تفسيرى الخاص . ربما كانت هناك أشياء كثيرة ينبغى معرفتها عن هذه القصيدة أو تلك ، حقائق كثيرة يستطيع الدارسون أن يرشدونى فى صددها ، ومن شأنها أن تعيننى على تجنب سوء فهم محدد ، ولكن التفسير السليم ــ فيما أعتقد ــ ينبغى أن يكون فى الوقت ذاته تفسيراً لمشاعرى الخاصة عندما أقرؤه .

لم يكن جزءاً من هدفى أن ألقى نظرة شاملة على كل طرز النقد الأدبى التى تمارس فى عصرنا . لقد رغبت أولا فى أن أوجه الانتباه إلى تحول النقد الأدبى الذى ربما أمكن القول إنه بدأ مع كولردج وتقدم ، بسرعة أكبر ، أثناء السنوات الخمس والعشرين الماضية . وقد عددت هذا التسارع راجعاً إلى علاقة العلوم الاجتماعية بالنقد ، وإلى تدريس الأدب (بما فى ذلك الأدب المعاصر) فى الكليات والجامعات . ولست آسفاً لهذا التحول ، فإنه يبدو لى حتمياً . ففى عصر يعوزه اليقين ، عصر تحير رجاله علوم جديدة ، عصر قل ما يمكن أن يسلم به فيه على أنه معتقدات وافتراضات وخلفية مشتركة بين جميع القراء ، ما من منطقة قابلة للاستكشاف يمكن أن تعد أرضاً حراماً . ولكن ، بين هذا التنوع كله ، قد يكون لنا أن نتساءل : ما الشىء ، إن وجد ، الذى يجب أن يكون مشتركاً بين كل نقد أدبى ؟ منذ ثلاثين عاماً مضت ، أكدت أن الوظيفة الأساسية للنقد الأدبى هى « تجلية الأعمال الفنية وتصحيح الذوق » . إن تلك العبارة قد تبدو متعاظمة بعض الشىء لأذهاننا فى ١٩٥٦ . وربما وسعنى أن أصوغها على نحو أبسط ، وأقرب إلى قبول الجيل الحاضر ، بأن أقول : « زيادة فهمنا للأدب واستمتاعنا به » . وإنى لخليق أن أضيف أن هذا يتضمن أيضاً تلك المهمة السلبية : مهمة توضيح ما لايجب أن يستمتع به . ذلك أن الناقد قد يدعى ، أحياناً ، إلى أن يدين ما هو من الدرجة الثانية ، ويكشف ما هو مدلس : رغم أن هذا الواجب ثانوى بالنسبة لواجبه فى الثناء ذى التمييز على ما هو جدير بالثناء . ولا بد لى من أن أؤكد نقطة مؤداها أنى لا أنظر إلى الاستمتاع والفهم على أنهما نشاطان متميزان ــ أحدهما وجدانى والآخر عقلى . فبالفهم لا أعنى شرحاً ، رغم أن شرح ما يمكن شرحه قد يكون فى كثير من الأحيان مدخلا لازما للفهم . ولأقدم مثلا بالغ البساطة : إن معرفة الكلمات غير المألوفة ، وصور الكلمات غير المألوفة ، مدخل لازم لفهم تشوسر . وهذا شرح ، ولكن من الممكن أن يكون المرء متمكنا من معجم تشوسر اللفظى ، وهجائه ، وقواعده ، وتركيب جمله أو بالتأكيد ، إذا مضينا بالمثل مرحلة أبعد ، من الممكن للمرء أن يكون تام المعرفة بعصر تشوسر وعاداته الاجتماعية ومعتقداته وعلمه وجهله ــ ومع ذلك لا يفهم شعره ذلك أن فهمك قصيدة من القصائد يتعادل مع استمتاعك بها للأسباب الصائبة . ويستطيع المرء أن يقول إن الفهم معناه أن تحصل من القصيدة على المتعة التى يمكنها أن توفرها لك : أما الاستمتاع بالقصيدة مع إساءة فهم كنهها فهو استمتاع بما لا يعدو أن يكون إسقاطاً لعقلك الخاص . إن اللغة أداة صعبة التناول إلى الحد الذى نجد معه أنه لا يلوح أن عبارتى « يستمتع » و « يحصل على متعة من » تعنيان الشىء نفسه بالضبط . فالقول بأن المرء « يحصل على متعة من » ، الشعر لا يرن تماما نفس رنين القول بأن المرء « يستمتع بالشعر » . ومن المحقق أن معنى « المتعة » نفسه يختلف باختلاف الموضوع الباعث على المتعة ، بل إن القصائد المختلفة تقدم ضروباً من الإرضاء مختلفة . من المحقق أننا لا نستمتع بأى قصيدة استمتاعاً كاملا إلا إذا فهمناها . يعادل ذلك صدقاً ، من الناحية الأخرى ، أننا لا نفهم القصيدة فهما كاملا إلا إذا كنا قد استمتعنا بها . وهذا يعنى الاستمتاع بها بالدرجة الصحيحة وعلى النحو الصحيح ، بالنسبة إلى غيرها من القصائد (فـ « الذوق » إنما يتبدى فى علاقة استمتاعنا بإحدى القصائد إلى استمتاعنا بغيرها) . ولا حاجة بنا إلى أن نضيف أن هذا يتضمن أنه لا يجمل بالمرء أن يستمتع بالقصائد الرديئة ــ إلا أن تكون رداءتها من نوع يتوسل إلى حسنا الفكاهى .

قلت إن الشرح قد يكون تمهيداً ضرورياً للفهم . ويلوح لى على أية حال أنى أفهم بعض الشعر دون شرح . ومن أمثلة ذلك بيت شكسبير :

على عمق خمسة أقدام كاملات يرقد أبوك

أو أبيات شلى :

أشاحب أنت من عناء
تسلقك السماء وتحديقك إلى الأرض

فهنا ، وفى قدر كبير من الشعر ، لا أجد شيئاً يشرح ـ أى لا أجد شيئاً من شأنه أن يساعدنى على أن أفهمه فهما أفضل ، ومن ثم أستمتع به أكثر . وأحياناً نجد أن الشرح ، كما أشرت ، يستطيع أن يصرفنا كلية عن القصيدة بوصفها شعراً ، بدلا من أن يفضى بنا إلى اتجاه الفهم . وربما كان خير أسبابى للاعتقاد بأننى أفهم الشعر الذى من نوع غنائيات شكسبير وشلى التى أوردتها لتوى ، هو أن هاتين القصيدتين تمنحانى من حدة الهزة حين أعيدهما اليوم ، مثلما كانتا تمنحانى منذ خمسين عاماً مضت .

وعلى ذلك فإن الفرق بين الناقد الأدبى والناقد الذى تخطى حد النقد الأدبى لا يتمثل فى أن الناقد الأدبى أدبى « صرف » أو أنه ليس له اهتمامات أخرى . فالناقد الذى لا يكون مهتماً بأى شىء غير « الأدب » ، لن يكون لديه سوى القليل جداً كيما يخبرنا به ، لأن أدبه سيكون تجريداً خالصاً . إن للشعراء اهتمامات أخرى بالإضافة إلى الشعر . وإلا لكان شعرهم بالغ الخواء : فهم شعراء لأن همهم الغلاب قد تركز على تحويل خبرتهم وفكرهم (وكونك تخبر وه أن تكون ذا اهتمامات تجاوز الشعر) تحويل خبرتهم وفكرهم إلى شعر . وعلى ذلك يكون الناقد ناقداً أدبياً إذا كان همه الأساسى فى كتابة النقد ؛ هو أن يساعد قراءه على الفهم والاستمتاع . غير أنه ينبغى أن تكون له اهتمامات أخرى ، كما هو الشأن مع الشاعر نفسه ، لأن الناقد الأدبى ليس مجرد خبير فنى ، تعلم القواعد التى ينبغى أن يراعيها الكتاب الذين ينقدهم ، وإنما ينبغى أن يكون الناقد هوالرجل كاملا ، الرجل ذا العقائد والمبادىء والمعرفة والخبرة بالحياة .

وعلى ذلك فإننا نستطيع أن نتساءل ، إزاء أى كتابة تقدم إلينا على أنها نقد أدبى : أهى تهدف إلى الفهم والاستمتاع ؟ فإن لم تكن كذلك ، فقد تكون نشاطاً مشروعاً ومفيداً ، وإلا انبغى الحكم عليها بوصفها إسهاماً فى علم النفس أو علم الاجتماع أو المنطق أو علم التربية أو أى مبحث آخر ـ وينبغى أن يحكم عليها متخصصون ، لا رجال أدب . ولا ينبغى علينا أن نخلط بين معرفتنا ـ أى معرفتنا بالحقائق ـ بعصر الشاعر وظروف المجتمع الذى يعيش فيه والأفكار الرائجة فى عصره والمضمرة فى كتاباته وذوق اللغة فى عصره ـ وفهمنا لشعره . قد تكون مثل هذه المعرفة ، كما قيل ، تمهيداً ضرورياً لفهم الشعر . أضف إلى ذلك أن لها قيمتها الخاصة كتاريخ ، غير أنه لأجل تذوق الشعر لا يسعها إلا أن تفضى بنا إلى الباب : ولا بد لنا أن نجد لأنفسنا طريق الدخول . ذلك أن الهدف من اكتساب مثل هذه المعرفة ، من وجهة النظر المصطنعة فى مدة المقالة كلها ، ليس ، فى المحل الأول ، أن تمكننا من إسقاط ذواتنا على فترة بعيدة ، يسعنا أن نفكر فيها ونشعر بها ، عند قراءة الشعر ، كما كان معاصرو الشاليقين أن يفكروا فيها ويشعروا بها ، رغم أن لمثل هذه الخبرة قيمتها ، وإنما الهدف ـ بالأحرى ـ أن نفصل أنفسنا عن حدود عصرنا والشاعر الذى نقرأ عمله ، عن حدود عصره ، لكى نحصل على الخبرة المباشرة والاتصال الفورى بشعره . ولنقل إن أهم شىء عندما نقرأ أنشودة لسافو ، ليس هو أن أتصور نفسى ساكناً لإحدى الجزر اليونانية ، منذ ألفين وخمسمائة سنة خلت ، وإنما الشىء المهم هو الخبرة التى لا تختلف لدى كل الكائنات الإنسانية ، من مختلف القرون واللغات ، ممن يمكنهم أن يستمتعوا بالشعر ، تلك الشرارة التى تستطيع أن تقفز عبر هذه السنوات الألفين والخمسمائة . وعلى ذلك فإن الناقد الذى أستشعر نحوه أكبر قدر من عرفان الجميل إنما هو الناقد الذى يستطيع أن يجعلنى أنظر إلى شىء لم أنظر إليه من قبل قط ، أو لم أنظر إليه إلا بعينين يحجبهما التحيز ، والذى يضعنى إزاءه وجها لوجه ، ثم يتركنى معه . ومن هذه النقطة ، يتعين علىّ أن أعتمد على حيق وذكائى ، وقدرتى على اكتساب الحكمة .

ولو أننا وجهنا جل اهتمامنا فى النقد الأدبى إلى «الفهم» لتعرضنا لخطر الانزلاق من الفهم إلى مجرد الشرح . بل لتعرضنا لخطر متابعة النقد وكأنه علم ، وهو مالا يمكن أن يكونه . وإذا نحن ، من ناحية أخرى ، اصرفنا فى تأكيد «استمتاع» فسنجنح إلى أن نقع فى الذاتية والانطباعية . ولن يفيدنا استمتاعنا بأكثر مما يفيدنا مجرد التسلية وقطع الوقت . ومنذ ثلاثة وثلاثين عاماً خلت ، لاح أن هذا النمط الأخير من النقد الانطباعى ، هو علة الضيق الذى استشعرته عندما كتبت عن «وظيفة النقد» . واليوم يلوح لى أننا بحاجة إلى أن نكون أكثر احتياطاً إزاء النقد الذى لا يعدو أن يكون تفسيرياً ـ غير أنى لا أريد أن أترككم مع الانطباع بأننى أريد أن أدين نقد عصرنا . فأنا أعتقد أن هذه السنوات الثلاثين الأخيرة كانت فترة لامعة للنقد الأدبى فى كل من بريطانيا وأمريكا بل إنها قد تلوح ، عند النظر إلى الوراء ، ألمع مما ينبغى . من يدرى ؟

ثلاثية نجيب محفوظ.. فى دراسة بنائية

سيد حامد النساج

صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ضمن سلسلة الدراسات الأدبية ، كتاب جديد ، للدكتورة سيزا أحمد قاسم ، بعنوان (بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ١٩٨٤ . والكتاب هو نص الرسالة التى تقدمت بها المؤلفة إلى كلية الآداب ــ جامعة القاهرة ، للحصول على درجة الدكتوراه فى الآداب ١٩٧٨ ؛ بمعنى أنه كان ــ فى الأصل ــ رسالة جامعية ، وبحثاً أكاديمياً ، فى موضوع يتصل بفن الرواية أولاً ، وبواحد من كتابها الأعلام المعاصرين ثانياً .

ومن ثم فإن الضرورة تستلزم ــ منذ البداية ــ إبداء الرأى فى الجزئيتين الأخيرتين : البحوث العلمية التى قدمت فى شكل رسائل جامعية حول الرواية فناً أدبياً ، وكذا ما تناول منها نجيب محفوظ على نحو خاص . والحق إنها لظاهرة واضحة ! كانت الدراسات الأكاديمية فى الجامعات العربية تحتفل بفن الشعر : تأريخا ، وتحليلاً ، ودراسة ، وتحقيقاً ، وكشفاً عن أعلامه ، وإحاطة بمذاهبه واتجاهاته . وظلت كليات الآداب ، وأقسام الأدب واللغة بها ، مدة طويلة من الزمن ، تدور موضوعات الدراسات العليا ورسائل الماجستير والدكتوراه بها حول الشعر وحده .

ومع بداية الستينيات ، تحول الاهتمام من الشعر إلى الرواية والقصة القصيرة ، فاتجهت البحوث والدراسات حول هذين الفنين ؛ تؤرخ لهما ، أو تتناول النتاج القصصى والروائى بالنقد والتحليل ، أو تقف عند كاتب بعينه ، أو بمجموعة من الكتاب ، أو يحاول بعضها تحديد اتجاهات فنية ، فيتتبع نشأتها ، وامتداداتها ، وتطورها . وهكذا .

وطفقت الدراسات تكثر وتكثر ، وأخذت موضوعات الرسائل والبحوث تتكرر ، حتى أضحت الأحكام واحدة ، وغدا النقل عن الآخرين سهلاً ميسوراً ؛ ولم يعد ثمة جديد فى الرؤية ، أو فى التناول ، أو فى المنهج ، أو فى المعالجة ، ما دامت الشخصيات المدروسة واحدة وثابتة لا تتغير ، وما دام النتاج الروائى والقصصى موضوع الدراسة والبحث واحداً ، وما دامت المحاور التى تدور فى فلكها البحوث لا تتطور ولا تتبدل . ذلك أن عمر الرواية العربية فى مصر ــ على سبيل المثال ــ لا يتجاوز ثلاثة أرباع القرن ، ألف الدارسون تقسيمها إلى مراحل .

وأياماكان التقسيم والمراحل ، فإن عدد الكتاب الذين تناولتهم البحوث محدود ، واتجاهات الرواية معروفة ، وشخصياتها الفنية أصبحت محفوظة ، وزوايا نظر الكتاب أنفسهم لم تعد خافية على القارىء العادى . ومع ذلك فإننا نعجب إذ نفاجأ بأن عدد رسائل الماجستير والدكتوراه التى قدمت إلى كليات الآداب بالجامعات المصرية ــ وحدها ــ والتى جعلت « الرواية المصرية » موضوعاً لها ، يفوق هذا العمر المحسوب للرواية فى مصر . أضف إلى ذلك أن الأغلب الأعم من هذه البحوث يبتعد ــ عامداً ــ عن تناول التيارات الحديثة والمعاصرة للرواية العربية فى مصر . ويخشى ــ دون سبب معلوم ــ دراسة الأجيال الشابة الجديدة ، بفكرها ، وموضوعاتها ، وتقنياتها ، ولغتها الفنية ، وأدواتها المستحدثة فى التناول والمعالجة .

ولك ــ بعدئذ ــ أن تطلع على عناوين البحوث والرسائل الجامعية ، التى تناولت فن الرواية من قريب أو من بعيد . ستجد أنها لا تختلف إلاّ فى العنوان فقط ، وربما فى تغيير بعض العناوين الفرعية الداخلية . و« الذاتية » هنا تصبح « وجدانية » هناك ؛ و« العاطفية » هنا يكتبها آخر « رومانسية » ؛ و« الماركسية » عند واحد تجدها « واقعية اشتراكية » عند ثان ؛ و« الترجمة الذاتية » لدى باحث تغدو « السيرة الشخصية » عند باحث آخر ؛ ورواية « النضال الوطنى » هنا هى هى بعينها رواية « الكفاح الوطنى » هناك ؛ و« الرواية الاجتماعية » ما تلبث أن تتحول إلى « رواية الأسرة » !

ومما يثير الدهشة حقاً ، أنك تفاجأ بعنوان جد غريب ، كالبناء الفنى فى الرواية ، أو اتجاهات الرواية المعاصرة ، مثلاً ، فتعكف عليهما لتضيف إلى معلوماتك جديداً ، ثم تجد أن الأول تاريخى بحت ، وأن الثانى تاريخى صرف ، وأنهما معاً ، كما لو كانا قد كتبا من قبل طالب واحد ؛ الأول يدرس تاريخ الرواية المصرية منذ بدايتها حتى لحظة كتابة رسالته ؛ ولا يخرج الثانى عن هذا الإطار ، وإنْ بدأ بدراسة الرواية منذ الحرب العالمية الثانية حتى ١٩٦٧ ، لكنهما يتفقان فى كل شىء . فى الوقوف عند الرواية التاريخية ، والرواية الاجتماعية ، والرواية الواقعية ، والرواية التعبيرية . والأكثر من هذا أنهما ــ معاً ــ اعتمدا طويلاً على ثلاثة مؤلفات لناقد واحد . كان الأول صادقاً فى تسجيل كتاب واحد منها وتعمد إغفال الكتابين الآخرين ؛ وهما كتابان مشهوران ، فى حين تعالى الثانى ولم يذكر كتاباً واحداً منها ، فى حين أنه نقل بالنص من الكتب الثلاثة ، فقرات وآراء ، وأفكاراً ، وبعض تلخيص للروايات ، وبعض الأحكام الفنية والموضوعية . ومعظم هذه الرسائل مطبوع ــ الآن ــ ومتداول بين أيدى القراء . وبخاصة بين أيدى طلابنا فى الجامعات المصرية .

ولا يخفى أن كتاب الدكتور عبد المحسن طه بدر (تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر) كان حجر الزاوية الذى تدور حوله هذه البحوث ، كما كان بمثابة المنهل الثر الغزير الذى نهلت منه . وكان هو الآخر رسالة علمية قدمت للحصول على درجة الدكتوراه . وإذا كان كثير من الرسائل قد طبع ونشر ، فإن عدداً لا بأس به لم ينشر . مثل رسالة عبد البديع عبد الله إبراهيم (ما بعد الواقعية فى الرواية المصرية) ؛ ورسالة أحمد عبد السلام الشاذلى (شخصية المثقف فى الرواية المصرية من سنة ١٨٨٢ حتى ١٩٥٢) ؛ ورسالة البسيونى أحمد منصور (الاتجاه الرومانسى فى الرواية العربية) ؛ ورسالة نبيل يوسف صالح حداد (شخصية المثقف فى الرواية العربية فى مصر) ؛ ورسالة عبد المنعم إسماعيل محمد (التطور نحو الواقعية فى القصة المصرية المعاصرة) ؛ ورسالة سها شوكت أحمد الخيال (الفن القصصى عند طه حسين) ؛ ورسالة محمد صالح الشنطى (الرواية العربية فى مصر ١٩٥٢ ــ ١٩٦٧) ؛ ورسالة شوقى على محمد الزهرة (أثر السيرة الشعبية فى رسم البطل فى الرواية التاريخية فى مصر ١٩١٤ ــ ١٩٥٠) ؛ ورسالة محمد صالح الشنطى (الرواية فى أدب توفيق الحكيم) ؛ ورسالة محمود عبد المجيد أحمد شريف (الرواية التاريخية وتطورها فى الأدب العربى الحديث) . . إلى غير ذلك من البحوث التى قدمت هنا أو هناك أو هنالك . يضاف إليها مؤلفات الباحثين والدارسين ممن لم يتقدموا بدراساتهم عن الرواية إلى الجامعات المصرية .

***

إذا انتقلنا إلى الجزئية الثانية الخاصة بنجيب محفوظ ، فإننا نجد ما يؤكد الظاهرة ويدعمها ؛ فما دامت الرواية تحظى بهذا الكم الهائل من الرسائل الأكاديمية ، وما دامت هذه الرسائل ــ جميعاً ــ تتعرض لنجيب محفوظ ، وتتناول أعماله ، فلماذا لا يخصص البعض بحوثه ورسائله لنجيب محفوظ ، فلا يقف عند أحد غيره ؟! ومن ثم لم يترك الباحثون جانباً من جوانب فنه إلاّ درسوه ، ولا رواية من رواياته إلاّ فحصوها ، ولا شخصية من شخصياته الفنية إلاّ وقفوا عندها ، ولا فكرة إلاّ حللوها . ولم يكتف النقادبذلك ، بل إنهم شغلوا الصحافة اليومية والأسبوعية ، والمجلات الشهرية المتخصصة وغير المتخصصة ، بمقالات ضافية حول نجيب محفوظ وكل ما يصدر عنه .

نذكر من المؤلفات التى كان موضوعها نجيب محفوظ وحده ، كتاب الدكتور عبد المحسن طه بدر (نجيب محفوظ ؛ الرؤية والأداة) ؛ وكتاب الدكتور محمود الربيعى (قراءة الرواية ؛ نماذج من نجيب محفوظ) ؛ وكتاب الدكتور غالى شكرى (المنتمى ؛ دراسة فى أدب نجيب محفوظ) ؛ وكتاب الدكتور رجاء عيد (دراسة فى أدب نجيب محفوظ) ؛ وكتاب الدكتور نبيل راغب (قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ) ؛ وكتاب الدكتور محمد حسن عبد الله (الإسلام والروحية فى أدب نجيب محفوظ) ؛ وكتاب الأستاذ محمود أمين العالم (تأملات فى عالم نجيب محفوظ) ؛ وكتاب الأب جاك جومييه (ثلاثية نجيب محفوظ) ؛ وكتاب جورج طرابيشى (الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية) ؛ وكتاب أحمد محمد عطية (مع نجيب محفوظ) ؛ وكتاب إبراهيم فتحى (العالم الروائى عند نجيب محفوظ) . أما عن الرسائل الجامعية ، فمنها (نماذج الشخصيات المكررة فى روايات نجيب محفوظ) لعودة الله سالم القيسى ؛ و(البطل فى روايات نجيب محفوظ) لمحمود خليل عثمان العطشان ؛ و(الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ) لسليمان الشطى ؛ و(ثلاثية نجيب محفوظ) لجهاد عبد الجبار الكبيسى ؛ و(الرمز والرمزية فى روايات نجيب محفوظ) لفاطمة الزهراء محمد سعيد ؛ وآخرها (نجيب محفوظ ــ دراسة فنية) لمحمد عبد الحكم عبد الباقى ١٩٨٤ .

ولبيان إلى أى حد يفيد القارىء أو الدارس أو الناقد من مثل هذه الرسائل المتعددة ، نشير إلى رسالتين اثنتين ، يوحى عنوان كل منهما بالتفرد وباستقلالية الموضوع . الرسالة الأولى هى (ثلاثية نجيب محفوظ) لجهاد عبد الجبار الكبيسى ؛ والرسالة الثانية هى (الرمز والرمزية فى روايات نجيب محفوظ) لفاطمة الزهراء محمد سعيد . ذلك أن سليمان الشطى اختار عنواناً عاماً يطبق فيه الرمز على أدب نجيب محفوظ فى مجمله ، فى حين أن عنوان فاطمة الزهراء محمد سعيد قد يوحى بالتخصص ، والاستقلال بالرواية . وسنعرف ــ فيما بعد ــ أن « قد » هذه لا تعنى التأكيد بأى حال من الأحوال !

تناول الكبيسى فى رسالته ثلاثية نجيب محفوظ ، ووقف فى الباب الأول عند بناء الشخصية ، وانفرد الباب الثانى بتحليل لشخصية كمال ، فى حين تعرض الباب الثالث للأبنية التعبيرية .

وكان الباحث الشاب يتناول كل باب من هذه الأبواب من خلال رؤية فنان ، ويكتب بلغة سهلة بسيطة معبرة؛على نحو يكشف عن استيعاب جيد للنص . لكننا لا نزعم أنه كان باحثا دارساً ، ينقب ، ويبحث ، ويناقش ، ويحلل ، ويستخلص النتائج ، ويجمع المتشابه ، ويرد الشىء إلى أصله . لقد كتب مؤلفه بروح الفنان الذى تلقى الثلاثية ، فعكست على نفسه انطباعاً معيناً ، ما لبث أن طبعه فى شكل رسالة جامعية .

لذلك فإنا نراه وقد فصل الثلاثية تماماً عن نتاج نجيب محفوظ السابق عليها ، كالروايات التاريخية (أحمس ــ رادوبيس ــ كفاح طيبة) والروايات الاجتماعية (القاهرة الجديدة ــ زقاق المدق ــ خان

الخليل ـ بداية ونهاية) ، وبخاصة أن الثلاثية تدور في فلكين ؛ أحدهما متعلق بالتاريخ والمقاومة وحركة المجتمع السياسية ؛ والآخر مرتبط بالقضايا الاجتماعية ومشكلات الطبقة الوسطى . فهل يعد الأول امتداداً للبعد التاريخي الوطني المتناول في رواياته التاريخية السابقة ؟ وهل يعد الثاني امتداداً أو تطويراً لرواياته الاجتماعية ؟ هذا ما لم تجب عنه الرسالة . وأيضا فإنه فصل الثلاثية عن الأعمال المعاصرة لها ، التي نهجت النهج نفسه ، والتزمت الاتجاه الطبيعي : (في قافلة الزمان) ١٩٤٥ ، (النقاب) ١٩٥٠ ، (الشارع الجديد) ١٩٥٢ لعبد الحميد جودة السحار ؛ و(أزهار) و(الدكتور خالد) لأحمد حسين ، بمثل ما فصل الثلاثية عن حركة الرواية العربية الحديثة بشكل عام . وهي عمل أثر في الرواية العربية في تونس والمغرب وسوريا . هذا بالإضافة إلى اضطراب المصطلحات والمفاهيم ، وعدم الاهتداء إلى نماذج من النص الروائي تدل دلالة صحيحة على بعض هذه المصطلحات . فهو لا يدرك المعنى العلمي والنقدي لتيار الوعي ، وللمونولوج الداخلي ، وللحوار بمعناه الفني بوصفه جزءا من البناء الروائي ، وللمفاجأة . وقد استغرقته دراسة شخصية واحدة هي شخصية « كمال » ، فأفرد لها باباً تعرض فيه لطفولته ، ولتجربته العاطفية ، والمعترك الفكري له . ولم يحفل بتحليل شخصية الأب في الثلاثية . وهذه الشخصية ـ عند نجيب محفوظ عموماً ـ تكشف عن موقف نقدي من المجتمع .

كذلك فإنه أغفل شخصية المكان ، والبيئة ، في الرواية ـ الثلاثية ، ولجأ كثيراً إلى تلخيص المشاهد والمواقف ، والتعريف ببعض الشخصيات ، في محاولة منه لإعادة صياغة الثلاثية .

وثمة ملحوظة أساسية ، هي أن القارىء لا يعثر على مرجع أجنبي واحد تدل الدراسة على أن الباحث اطلع عليه . إنه يشير إلى مذاهب أدبية ، ومدارس نقدية ، ومسائل متعلقة بالبناء الفني ، وبعض الروايات الأوربية ، وذلك من خلال كتاب الدكتور محمد مندور (الأدب ومذاهبه) ؛ وهو مرجعه الوحيد في هذا الجانب . لم يستند إلى المراجع الأصلية ، وتوقفت مراجعه المترجمة عند ماصدر منها منذ زمان بعيد . يدل هذا على أن مفهومه للرواية يحتاج إلى إعادة نظر ؛ إذ يتسع عنده ليشمل كل شيء . والثلاثية مرة تقترب من الواقعية النقدية ، وأخرى تقترب من الواقعية الاشتراكية ، وثالثة نراها رواية طبيعية . والالتزام انغلاق وثبات ومحدودية . ونجيب محفوظ تقدمه الرسالة على أنه اشتراكي حيناً ؛ لأنه يبشر بفجر جديد ؛ وحينا آخر تعود لتنفي عنه اشتراكيته . هي إذن رسالة تفتقد كثيراً من أدوات الدرس والبحث ، ولا تضيف جديداً يساعد على فهم الثلاثية ، أو على الوعي بنجيب محفوظ من خلال الثلاثية . وهي ـ أيضا ـ تغترف من أحكام الدارسين السابقين ؛ وتنقل عنهم ؛ فضلاً عن اضطرابها في هذا النقل .

***

ولكي تنفي الباحثة فاطمة الزهراء محمد سعيد عن نفسها مظنة النقل المباشر ، والسُّطو غير المشروع على رسالة سليمان الشطي (الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ) ، فإنها راحت تكتب اسم رسالته خطأً في صفحة المراجع ، وفي الهوامش ، فكانت حريصة على أن تكتب عنوان بحثه هكذا (الاتجاه الرمزي في أدب نجيب محفوظ) ، وتؤكد أنه رسالة بجامعة الكويت ، وتثبت تاريخ صدورها خطأً . ويبدو أنها قد توهمت أن أحداً لن يتمكن من الاطلاع على البحثين في وقت واحد ، ولعلها توهمت أيضاً أن عنوان بحثها قد يصرف القراء والدارسين عن الادعاء بأنها ناقلة أمينة ، وعالة على غيرها ، ما دامت قد ابتكرت هذا العنوان الجديد ، لهذا البحث المسبوق .

وإذا كان سليمان الشطي في رسالته قد توسل بأدوات نقدية ، وبأسلحة ثقافية تؤكد وعيه بموضوعه ، وإدراكه لأبعاده ، وتعمقه في خفاياه ، فإن هذه الناقلة التي سطت على بحثه ، لا تعدو أن تكون ناقلة غير ذكية ؛ فلا شيء في رسالتها يثبت أنها تملك من وسائل التمويه والخداع والمداورة شيئاً . وفي محاولة منها لإبعاد شبهة النقل الحرفي ، شوّهت بعض مادته . ويكفي أن تعرف أن سليمان الشطي في رسالته درس على الترتيب روايات نجيب محفوظ الآتية :

القاهرة الجديدة ـ خان الخليلي ـ بداية ونهاية ـ زقاق المدق ـ الثلاثية ـ أولاد حارتنا ـ الطريق ـ الشحاذ ـ اللص والكلاب ـ ثرثرة فوق النيل ـ ميرامار .

وقامت الناقلة بتلخيص هذه الروايات على الترتيب الآتي :

القاهرة الجديدة ـ خان الخليلي ـ بداية ونهاية ـ زقاق المدق ـ الثلاثية ـ أولاد حارتنا ـ اللص والكلاب ـ السمان والخريف ـ الطريق ـ الشحاذ ـ ثرثرة فوق النيل ـ ميرامار .

وهي تخصص لكل رواية فصلاً مستقلاً . ومعنى هذا أن الرسالة عبارة عن اثنى عشر فصلاً حددتها في بابين : الباب الأول تحت عنوان « الرمزية الموضوعية » ؛ والباب الثاني يحمل عنوان « الرمزية الفنية » . ومع ذلك فإن نصيب « الرمز » و« الرمزية » من هذه الرسالة قليل قليل ، وضعيف ضعيف ، ومنقول منقول .

إنها تلخص كل رواية ، ثم تعقب في صفحتين أو ثلاث صفحات فقط بما تسميه « جزئيات البناء الرمزي » . تجد هذا العنوان ثابتاً في أعقاب تلخيص كل رواية من هذه الروايات . [٣ صفحات في الفصل الأول ـ ٢,٥ في الثاني ـ ٤ في الثالث ـ ٤ في الرابع، لا شيء في الخامس . . . و . . . و . . .] وبإحصاء بسيط نجد أن مجموع ما كتب عن الرمز والرمزية ـ وهو المحور الأساسي للرسالة ، بل إنه الشيء الجديد والجدير بالالتفات في هذه الرسالة لا يتجاوز ثلاثة وثلاثين صفحة ، من مجموع عدد صفحات الرسالة (٢٧٥ صفحة) . وإذا شئت تنقية وتنقيحاً وغربلة واستبعاداً للمكرر والمكرور لما ظفرت مما يتصل بالرمز والرمزية إلاّ بثلاث صفحات ، تسهم في بلورة فكرة أساسية عن الرسالة وصاحبتها . إنها لا تعرف مفهوم الرمز والرمزية ، ولا تملك أدوات البحث العلمي الدقيق ، ولا كيفية الإفادة من بحوث سابقة على الطريق . إن أهم موضوع يشير إليه عنوان الرسالة لا تحفل به الناقلة ؛ وما فعلته هو تلخيص الروايات ، من ثنايا وجهة نظر الباحث سليمان الشطي . وفضلا عن هذا فإن ناشئة النقاد كانوا يلجأون إلى التلخيص لتعريف القراء ـ قراء الصحف اليومية ـ بآخر ما صدر لنجيب محفوظ ؛ كما أن عدداً كبيراً من المؤلفات التي تناولت الرواية المصرية ، كان أصحابها يقدمون تعريفاً بالروايات وتلخيصاً لأحداثها . ومن ثم لم تجتهد صاحبة

الرسالة في شيء ، ولم تكلف نفسها مشقة البحث الحقيقي ، والدراسة النقدية العلمية السليمة ، فجاءت الرسالة عالة على جهود الآخرين ، مؤلفين ، وكتاب مقالات . وهذا يؤكد أن لا قدرة على الاستكشاف والاستنباط واستكناه النصوص ، ولا اعتماد على فكر أو ثقافة أو رؤية موضوعية ، ولا منهج من البداية حتى النهاية .

والمراجع المثبتة ــ جميعاً ــ من المراجع العامة ، لا تظفر من بينها بكتاب حول التكنيك الروائي ، أو حول الرمز والرمزية ، أو حول صنعة الرواية . وكيف يمكن أن يقبل باحث على موضوع في النقد والأدب الحديث دون أن يكون ملماً بمصادره ومراجعه ، وبالثقافة العالمية المعاصرة ؟ بل كيف يقبل ــ أصلاً ــ على اختيار موضوع كهذا وهو لا يحسن التحليل الفني ، والمقارنة ، ولا يملك أن يكون دقيقاً وموضوعياً ؟ النتيجة ــ بطبيعة الحال ــ ستكون على النحو الذي وصفناه وحددناه . قد تصل إلى الشك في أن صاحبة الرسالة تعرف ماهية الرواية ، وماهية الرمز ، والأصول الفنية للرمزية .

والغريب في الأمر ، أن السادة الزملاء الأساتذة الذين يشرفون على مثل تلك الرسائل يعرفون العيوب الأساسية التي يقع فيها طلابهم ، ويدركون عدم الجدة فيها ، وسبق الآخر إليها . ومع ذلك فإنهم لا يوجهون طلابهم بالابتعاد عنها . والأكثر من هذا مدعاة للدهشة أنهم مدركون أن البحوث معادة ، وأن النقل واضح ، وأن التجديد لا وجود له ، وأن الكسل في البحث والكشف غير مستور . وفوق ذلك فإنهم يجيزون هذه الرسائل ويقبلون الإشراف عليها ، أو الاشتراك في مناقشتها ، وأحياناً الإقبال على كتابة مقدمات لها عندما تطبع وتنشر في كتاب .

هل أقول إنهم أولى الناس بالمحاسبة ؟ الله أعلم .

***

عند هذا الحد يصبح الحديث عن قيمة رسالة الدكتورة سيزا أحمد قاسم واجباً . وقد طبعت هذه الرسالة وصدرت في كتاب : (بناء الرواية ــ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ١٩٨٤ . منذ الصفحات الأولى للمدخل إلى الدراسة ، نتلمس السمات البارزة فيها ، التي تجعلها تبتعد تماماً عن تلك المآخذ التي أخذناها على نظائرها من البحوث التي دارت حول الموضوع نفسه . إنها تدرس ثلاثية نجيب محفوظ دراسة مقارنة ، في ضوء نظرية البنائية . وهي تعرض بدقة متناهية الخلاف بين المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية حول الأدب المقارن ، والعنصر الأساسي فيه . ثم تبدى رأيها بشكل أكثر ضبطاً وتحديداً ، وكأنما تقف بين مؤسسي النظريات النقدية ، قرينة لهم ، متساوية معهم . وهذا ما يجعل لدراستها شخصية متميزة ؛ فلا تصبح عالة على فكر أحد .

وعلى خلاف عدد ممن ادعوا أنهم قدموا « البنائية » للقارىء العربي ، حين قاموا بترجمة بعض المقالات الأجنبية إلى اللغة العربية ، لكنهم فشلوا فشلاً مخجلاً عندما حاولوا تطبيق هذه النظرية على نص شعري أو قصصي ، حتى بدت ترجماتهم في وادٍ وكتاباتهم الأصلية في واد آخر ، بل أظن ظناً أن إخفاقهم في التطبيق النقدي على الأدب العربي المعاصر ، كان وراء ذلك الاتهام الذي وجه إليهم بأنهم لايفهمون « البنائية » حق الفهم ، ولايحسنون التعامل مع أسسها النظرية ــ على خلاف ذلك يظهر أن الدارسة هنا تفهم « البنائية » جيداً ، وتدرك كيف تفسر في ضوئها النص الأدبي . ومن ثم فإنها تنجح على المستويين : مستوى الوعي النظري العقلاني بالأصول ، والمنهج ؛ ومستوى الوعي التطبيقي بالمادة المتاحة ؛ وبكيفية التعامل النقدي معها ، وتحليلها ، وتفسيرها .

أقول ، الوعي النظري العقلاني ؛ لأن الباحثة تبتعد عن التهويمات ، والخطابية ، والإنشائية ، والانفعال الجامح عند الانعطاف نحو النظرية ، والجعجعة حولها . إنها حريصة على أن تكون كلماتها حادة ، وجادة ، ومحددة ، وأن تكون لغتها لغة علمية موضوعية ، ومصطلحاتها صارمة ،بعيداًعن لغة الأدب والشعر ؛ لأنها تجرى تجربة معملية كيماوية ، من خلال رؤية عقلانية إحصائية مادية ـ إن صح التعبير ـ وليس من خلال منطلق عاطفي يقصد إلى تفخيم دور أديب بعينه ، والإعلاء من شأن رواية بذاتها .

ولما كانت الباحثة تتعامل مع أحدث النظريات النقدية ، والمناهج الأدبية ، فإنها استندت إلى مراجع حديثة متنوعة ، تؤكد ـ جميعاً ـ إجادتها اللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية ؛ إذ إنها تقارن بين روايات كتبت بهاتين اللغتين ، بالإضافة إلى ما كتب باللغة العربية . كما أنها ـ فيما تكشف عنه الدراسة ـ ثقفت نفسها بثقافة اللغتين ، وبالآداب الأوروبية المعاصرة أيضاً ، وقلّما كانت تلجأ إلى الترجمات العربية . تدل على ذلك مواطن الاستشهاد بالنصوص ، أدبية ونقدية ، وقائمة المصادر الأجنبية ، وثبت المراجع . وهي كلها حديثة الصدور ! وقد لاحظنا أن الرسائل المماثلة لم تكن ترجع ـ في الأغلب الأعم ـ إلى مراجع حديثة ؛ وإن ذكر بعضها شيئاً ـ ذراً للرماد في العيون ـ فإنما يشير إلى دائرة المعارف البريطانية . وهذا دفعنا إلى الاعتقاد بأن أصحاب هذه الرسائل لايجيدون لغة أجنبية ، ولا دراية لهم بالآداب الأوروبية . إنما تعتمد نظرية الباحث الألماني « أولريخ فايسشتاين » في الأدب المقارن ، وأعمال الناقد الفرنسي « جيرار جينيت » ، الذي ينتمي إلى مدرسة النقد البنائي الفرنسية ، لكنه يؤكد ضرورة الأخذ بالمناهج الأخرى في الاعتبار ، مثل المنهج التفسيري ، والمنهج التاريخي . وكذلك تلجأ الباحثة إلى بعض كتابات النقاد الروس البنائيين ؛ وأهمها كتابات الناقد وعالم اللغويات بوريس أوسبنسكي . واتخذت من تعريف « جان لوفيفر » للقص منطلقاً لتقسيم بحثها . إنه يرى أن الوحدات الأساسية التي يقوم عليها بناء الرواية هي : الزمان والمكان والمنظور ؛ فأفردت الباحثة لكل وحدة من هذه الوحدات فصلاً خاصاً .

وقد درست الباحثة في الفصل الأول البناء الزماني في ثلاثية نجيب محفوظ ، وترتيب العناصر الزمنية . ووقفت في الفصل الثاني عند البناء المكاني ، وأساليب تجسيد المكان في الثلاثية ، ودلالته . وتعرضت في الفصل الثالث لبناء المنظور ، وتجسيده في أساليب التشخيص . ولقد اختارت الثلاثية لتتلمس فيها آثار المدارس الأوروبية المختلفة ، ولترى أوجه الشبه والاختلاف بينها وبين غيرها من النصوص الروائية الأوروبية ، وكيفية استخدام الثلاثية لأساليب تلك النصوص ومفاهيمها وتقنياتها . واختارت الباحثة من تلك النصوص أعمال « بلزاك » و « فلوبير » ، بوصفهما صاحبي الاتجاهين الرئيسيين للرواية الواقعية الفرنسية في أزهى صورها وأكملها . وانتخبت لبلزاك

« أوجيني جرانديه » ، ولفلوبير « مدام بوفارى » ، ولزولا « المطرقة » و « الفريسة » . وأضافت إلى المدرسة الواقعية والطبيعية ، مدرسة الروائيين الإنجليز الإدوارديين ، مثل « جلزورذى » و « بنيت » .

وأخذت الباحثة تقارن بين افتتاحية روايات بلزاك وزولا وجلزورذى ، وثلاثية نجيب محفوظ . ورأت أن كلاً من زولا وبلزاك لجأ إلى كتابة روايات عدة ، تكرر فيها ظهور الشخصيات نفسها ، على نحو مكنها من اختصار الافتتاحية ، بل الاستغناء عنها ، استناداً إلى معرفة القارىء بهذه الشخصيات ، والخلفية التى صنعتهم ، والعالم الذى تدور فيه أحداث الرواية . وكذلك فعل نجيب محفوظ . ففى حين تمتد افتتاحية (بين القصرين) إلى ١٠٤ صفحة ـ أى خمس الرواية تقريباً ـ وتنقسم إلى ١٥ فصلاً ، انكمشت افتتاحية (قصر الشوق) إلى ثلاثة فصول فى ٥٤ صفحة . ولم يحتج نجيب محفوظ إلا إلى فصل واحد فى ١٨ صفحة لتقديم افتتاحية (السكرية) . وتضيف الباحثة فى مقارنتها « مارسيل بروست » فى (البحث عن الزمن الضائع) ، حيث لايكتفى بافتتاحية واحدة ؛ فالأولى تفضى إلى الثانية ، والثانية إلى ثالثة . ولايبدأ (البحث عن الزمن الضائع) مساره الانسيابى إلا بعد الافتتاحية السادسة ؛ وهو ما لوحظت بوادره عند فلوبير فى (مدام بوفارى) . وقد استخدم نجيب محفوظ هذا البناء نفسه فى افتتاحية (بين القصرين) ، بعد تقديمه يوماً فى حياة أسرة السيد أحمد عبد الجواد ، تناول حياة كل شخصية على حدة ، بما لها من خصوصية . ومن ثم أصبحت الافتتاحية عنده قسمين : افتتاحية أساسية ، وافتتاحية فرعية . وترى الباحثة أن هذه الافتتاحية قطعة فنية متصلة ببقية النص ، وأن الإيقاع الزمنى بطىء فى سائر فصول الرواية .

بعدئذ تتناول الباحثة الترتيب الزمنى للأحداث داخل النص الروائى ـ الثلاثية ، فتؤكد أن نجيب محفوظ حريص كل الحرص على تحديد المعالم الزمنية ، وأن بناء الثلاثية يقوم على تقسيم زمنى محدد ؛ فلا يخلو فصل من فصول الثلاثية من إشارة إلى زمن وقوع الأحداث . وهى فى ذلك تتفق مع ثلاثية « جلزورذى » ، كما أنها استخدما عنصرى الاسترجاع ، والاستباق ، ثم المونولوج الداخلى . وإذا كانت الرقعة الزمنية فى الثلاثية تتسع ، فإنها عند جلزورذى تتقلص . وإذا كانت الثغرات الزمنية فى الثلاثية تظل ثابتة ، فإنها تتسع كذلك عند جلزورذى . وتذهب الباحثة إلى أن نجيب محفوظ فى الثلاثية كان حريصاً على أن تكون الحقبة الزمنية التى تغطيها الفصول محدودة فى بضع ساعات ، وقلّما تتجاوز إطار اليوم الواحد ؛ وأن نجيب محفوظ يلتزم الزمن الواحد ، والمكان الواحد ، والحدث الواحد ، فى النص الواحد .

وإذا خرج نجيب محفوظ من هذا الإطار الضيق ، فإنه يستخدم نوعاً من التلخيص يدل على الرتابة والتكرار . وللتلخيص فى الرواية الواقعية وظيفة أساسية ، هى التقديم للمشاهد والربط بينها ، حيث يقدم الروائى موقفاً عاماً فى تلخيص ، ثم ينتقل منه إلى موقف خاص يقدمه فى مشهد ، وهذا المشهد يمثل ذروة فى العادة . وقد حدد هذا التوظيف للتلخيص والمشهد حركة الرواية الواقعية ، بل إن التكرار فى بعض المقاطع داخل بناء الثلاثية له وظيفة خاصة ، هى تجسيد الإحساس بالاستمرارية والديمومة .

ويأتى الفصل الثانى خاصاً بدراسة تحليلية نقدية مقارنة لبناء المكان الروائى فى ثلاثية نجيب محفوظ ، فتتعرض الدراسة لأهمية المكان فى البناء الروائى ، والأساليب المختلفة التى اتبعها الروائيون فى تجسيد المكان . وتأخذ الدراسة بأن « الوصف » هو أهم هذه الأساليب ؛ ولذا فإنها بدأت بتعريفه ، وبتحديد وظيفته ، وعلاقته بالسرد . وبعد هذا تناولت الباحثة تقنية الوصف عند نجيب محفوظ فى الثلاثية . وتذهب الباحثة إلى أن نجيب محفوظ لا يحفل بالوصف التحليلى المركب للأشياء ، كما لاحظت فى شجرة الوصف عند ريكاردو ، أو كما ظهر لها فى وصف فلوبير قبعة شارل بوفارى . فالوصف عند نجيب محفوظ هيكلى ـ كما تسميه ؛ إذ يكتفى بتسمية الأشياء دون تجزئتها إلى مقوماتها وسماتها . فالأشياء تذكر دون أن توصف ، أو يكون الوصف عاماً فى غير تفصيل .

ثم تقوم الباحثة بعملية إحصائية تتبعية ، تحصى فيها « الألوان » فى المقاطع الوصفية ، « والخامات » المستخدمة فى صنع الأشياء ، و « الأشكال » ، و « المفردات » المستخدمة فى وصف الحجرات فى الثلاثية . وتتناول بالتفصيل ظهور الأثاث ، والمأكولات ، والمشروبات ، وما يصاحبها من أدوات المائدة ، وطقوس الاحتفالات التى تقدم فيها المأكولات ، والصور الوصفية للطبيعة . وهى فى كل كانت تتوسل بالمقارنة ، دون أن تغفلها أبداً ، بين نجيب محفوظ وبلزاك وفلوبير وجلزورذى . وكذلك استعانت بالأشكال التوضيحية والجداول ، والرموز . وفى أثناء المقارنة نجدها تثبت النص الفرنسى ، أو تقوم هى بالترجمة عن النص الأصلى .

وفى الفصل الثالث تدرس الباحثة (بناء المنظور الروائى) ، فتقدم لذلك بمقدمة نظرية تناقش فيها القص بوصفه ظاهرة لغوية ، تقوم على علاقة توصيل بين متكلم ومستمع ؛ بين راو ومتلق . لكنه يتميز كذلك بنوع من التعقيد ، يأتى من تعدد المستويات ؛ فالراوى أسلوب صياغة ، أو بنية من بنيات القص ، شأنه شأن الشخصية ، والزمان ، والمكان ؛ وهو أسلوب تقديم المادة القصصية . إنه قناع من الأقنعة الكثيرة التى يتستر الراوى وراءها لتقديم عمله . ثم تتبنى الباحثة تقسيم الناقد الروسى « بوريس أوسبنسكى » ، الذى ميز بين مستويات المنظور فى البناء القصصى : المستوى الإيديولوجى ، والمستوى النفسى ، ومستوى الزمان والمكان ، والمستوى التعبيرى ، ثم أخذت فى دراسة الثلاثية من هذه الزوايا .

وفيما يتصل بالمنظور الإيديولوجى تصرح الباحثة بأنها (تنظر إلى العمل الأدبى بوصفه كائنا له استقلاله عن مؤلفه ، وتحرص على عدم الخلط بينهما . ويجب أن ينسب المنظور الإيديولوجى هنا إلى العمل نفسه لا إلى المؤلف ، سواء وافقه فى الواقع أم خالفه) ١٣٦ . وهى هنا تتفق مع أوسبنسكى . وعندما تطبق ذلك على الثلاثية تجد أنها عمل متعدد الأصوات . وأوضح السمات التى تظهر هذا التعدد هو امتناع الراوى عن إصدار الأحكام العامة المنفصلة عن منظور الشخصيات الإيديولوجى . ويمكنها أن تقف مستقلة عن النص ـ إذا انسلخت عنه ـ محتفظة بدلالة مطلقة . والثلاثية فى ذلك تختلف عن تقاليد الرواية الواقعية ، وبخاصة تلك الروايات التى تقارن الباحثة بينها وبين الثلاثية ، مثل (أوجينى جرانديه) لبلزاك ، و (الفورسايت ساجا) لجلزورذى .

وبعد إحصاءات عن الحدث المحورى ، وعدد الأشخاص ، واتجاه الرؤية الموضوعية ، ومساحة الرؤية الذاتية ، ونوعية المونولوج الداخلى ، وهو ما استغرق ثمانى صفحات . وبعد تصنيف للمنظور النفسى ـ بما هو مستوى من مستويات الصياغة ـ إلى منظور موضوعى خارجى ، ومنظور موضوعى داخلى ، ومنظور ذاتى خارجى ، ومنظور ذاتى داخلى ، تنتهى الباحثة إلى أن نجيب محفوظ يستخدم المنظور الموضوعى والذاتى على التوالى والتداخل فى جميع أجزاء الثلاثية . وقد تبين لها أنه فى ذلك يحذو حذو الروائيين المحدثين ، بل إنه أتقن بناءه أفضل إتقان . وقد قامت بتحليل تفصيلى دقيق لبناء المنظور فى الثلاثية ؛ وحللت كل الفصول لمعرفة طبيعة هذا المنظور .

هذه هى المحاور الأساسية التى دارت فى فلكها فصول الكتاب ـ الرسالة . لم تشأ الباحثة أن تسميها أبواباً ، ولم ترغب فى تفصيل الأبواب إلى فصول ، والفصول إلى موضوعات ، والموضوعات إلى جزئيات ، وهكذا ، تكديساً لعدد الصفحات ، وتكراراً للفكرة ، وحشوا للمادة . لقد كانت واعية بما بين يديها من مادة ، مدركة لأهمية المصادر ، متفهمة لطبيعة الموضوع ، محددة هدفها ومنهجها . ومن ثم كان تعاملها مع العناصر الرئيسية والمفردات ، والأرقام ، والإحصاءات ، تعاملاً مباشراً وحذراً ودقيقاً .

واتخذت الباحثة ـ العالمة فى معمل « الثلاثية » أدوات ، وعينات ، ووسائل ، ونماذج مادية لتُقوِّم فى النهاية تجربة مكتملة ، مضمونة النتائج المعملية العلمية . ذلك أن هذه الدراسة ليست إلا تجربة معملية . وأظن أن قراءة هذا الكتاب النقدى المعمل ، تحتاج إلى جهد عقل ، ووقت مطول ، وتأمل عميق ، وثقافة شاملة ، فما بالنا بالباحثة . إنها بذلت قصارى ما يمكن أن يمنحه باحث لموضوع بحث . ويبدو أنها تفرغت له تفرغاً تاماً كى تقدمه على النحو الذى جاء به .

ولايملك الناقد لهذا الكتاب إلا أن يطالب أساتذة الجامعة بضرورة الاهتمام بما يقدم تحت إشرافهم وبتوجيههم ، وبحتمية اختيار زوايا البحث والدرس بل بالاجتهاد الصحيح بقصد تقديم خدمة علمية حقيقية ، وليس مجرد إحراز شهادة توضع فى ملف خدمة الدارس أو الباحث !

إن مثل هذه الدراسة تفيد فى فهم طبيعة العلاقة الفنية بين ثلاثية نجيب محفوظ ونظائرها فى الأدب الفرنسى والإنجليزى ، وفى تلمس البناء الهندسى الداخلى لمجموعة علاقات داخلية ، تشكل منها النص الروائى . وهنا يكمن دور الباحث المثقف ، الحريص على الاستنباط والاستكشاف . وهى أيضاً تفيد على مستوى تجسيد قيمة الثلاثية بما هى عمل فنى ، وترفع من درجة الأديب ، بعيداً عن تلك الكتابات الصاخبة والتى يتوهم أصحابها أنها تعمل على رواج بضاعة الأدباء ، وسرعان ما يكتشف القارىء الواعى أنها مجرد ردود أفعال عصبية ، لاتحدث إلا تأثيراً عكسياً .

لكن التعامل الهادىء مع النص الأدبى ، من خلال رؤية واعية ، ومنهج دقيق ، وأناة ، يؤتى ثماراً طيبة بعد فترة قد تطول ، لكنها ثمار ستظل ناضجة وصحية . وعلى هذا النحو كانت دراسة الثلاثية دراسة مقارنة . وهى فى هذا الإطار جديرة بأن يقف عندها الدارسون والمهتمون بحركة الرواية العربية المعاصرة .

وثمة تساؤل قد يبدو ساذجاً : ألا يفضى هذا الجهد العلمى ، وذلك اللون من ألوان التعامل النقدى مع النص الروائى ، إلى الإحساس ـ ربما الخاطىء ـ بأن نجيب محفوظ ليس إلا صانعاً ماهراً ، وعقلانياً حذقاً ؟ فنحن لم نر إلا إحصائيات وتتبعاً أميناً لهذه النمنمة المنضبطة التى اجتهد نجيب محفوظ فى تشكيلها ، وفى إظهارها على النحو الذى حرصت الدراسة على إبرازه . وكأنه آلة أوليس بشراً إنسانياً ، منفعلاً ومتفاعلاً ، متأثراً ومؤثراً ، أو كأنه ليس فناناً مبدعاً مبتكراً ، توسل بالخيال والصورة والرمز والإيحاء والتضمين والإشارة والتلميح . أعتقد أن الدراسة أغفلت هذين الجانبين : كونه إنساناً يعيش زماناً بعينه ، وما أكثر ما حفلت الدراسة بعنصر الزمن : نفسياً أو تاريخياً ، خارجياً أو داخلياً ، له ظروفه وملابساته وأحداثه ومؤثراته على الفرد والجماعة معاً ؛ وكونه فناناً ، يتعامل مع الإنسان بما له من عاطفة وانفعالات وخواطر وخيال وأحلام وواقع . وما أظن الباحثة إلا رادة بأنه لو لم يكن فناناً ما قدم لنا هذا العمل الهندسى الجيد ، وما استحق منها أن تدرسه . وما أظن أنى من السذاجة حتى يغيب عنى مثل هذا الرد .

الصنعة وحدها كانت مثار الاهتمام . التركيب الحالى من الإحساس كان دافعاً إلى البحث عن أسبابه . البناء الهندسى المحكم كان وراء الانبهار والمقارنة . « الخرسانة المسلحة » وحدها كانت طاغية .

وعلى الرغم من أن الباحثة وعدت بأنها سوف تأخذ بعين الاعتبار الإطار الاجتماعى والاقتصادى والتاريخى فى دراسة الأدب المقارن ؛ فإننا افتقدنا صورة المجتمع تماماً ، وانعكاس حركة المجتمع على الشخصيات ، والزمن الروائى ، والبناء المكانى ـ عبقرية المكان ، واستفادة نجيب محفوظ بجغرافيته وتشكيله المادى والتاريخى والنفسى الخارجى ـ وارتباط ذلك بالنص الروائى فى بنائه للمكان ، ومفردات البناء اللغوى المستخدمة لتجسيد المكان وتصويره ، وهل هى نتاج استخدام يومى للشخصيات فى الواقع أم لا ؟ هل هى طرح للواقع الاجتماعى والمعيشى ، وإفراز للتعامل الحى مع عناصر المكان ، أم أنه ابتكار الكاتب ، ونحته للغة خاصة ، تعبر عن المكان ، كما كانت له لغة خاصة تدل على الزمن بمستوياته التى أفاضت فيها الباحثة ؟

لم تشر الباحثة ـ ولو عرضاً ـ إلى إمكان الاستعانة بمنهجها التحليلى المقارن البنائى النقدى فى دراسة نصوص روائية أخرى (موسم الهجرة إلى الشمال ـ الحرام ـ الأرض ـ زينب والعرش ـ الجنة والملعون ـ ريم تصبغ شعرها ـ التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ . . و . . و . . .) ، أم أن مادة الثلاثية وحدها هى التى تسمح بأن يقف عندها هذا المنهج ، نظراً لطولها ، ولوجود نظائر لها فى الأدب الأوربى بعامة ، والفرنسى منه بخاصة ؟

كم كنت أتمنى لو أن الباحثة تنبهت إلى دلالات أسماء الشخصيات فى الثلاثية ، وتركيبها ، ولماذا كانت هذه الأسماء بالذات دون غيرها ؟ ليس من شك فى أن نجيب محفوظ اختار أسماء شخصيات الثلاثية بشكل متعمد مقصود . وهو قصد كانت دراسته لازمة لمن يلتزم المنهج البنائى . وإذا كانت الباحثة تستهدف « المقارنة » أولاً وقبل كل شىء ، فلم لم يخطر على بالها مقارنة الثلاثية ـ فنياً وبنائياً ـ بأعمال نجيب محفوظ السابقة واللاحقة ؟

تقول الباحثة فى صفحة ٢١ : (ومع العناية التى حظيت بها أعمال نجيب محفوظ من نقاد الأدب العربى الحديث ومؤرخيه ، إلا أنها لم تدرس من ناحية تحليل بنيتها ، أو مقارنة تقنياتها بتقنيات الرواية الغربية) . وكان الأمر - علمياً - يستلزم مجرد الإشارة إلى هؤلاء الذين سبقوا إلى دراسة نجيب محفوظ ، ومناهجهم ، ورأى الباحثة فى جوانب القوة عندهم أو جوانب القصور .

وبرغم ما لاحظناه من دقة البحث ، والصرامة فى اختيار الكلمات ، وتحديد الفقر فى كل صفحة ، فإنا نجد الباحثة تكرر الفكرة الواحدة مرة ومرة ، وأحياناً تستخدم المصطلحات نفسها ، مثل حديثها عن التلخيص والمشهد ، وتعريف كل ، وعلاقته بالإطار الزمنى ؛ فقد صيغ هذا ثلاث مرات وربما أكثر . فى حين أن الفكرة واحدة والنص مفهوم (٦٥ ، ٥٦ ، ٦٠ ، ٦٤) .

وفى صفحة ١٥٨ تقول : (ومما يؤكد وحدة المنظور النفسى ، والمنظور على مستوى الزمان والمكان ، ويقوى الحضور فى الثلاثية ، بعض الظواهر اللغوية التى لاحظناها بهذا الصدد) . أين ؟ ومتى ؟ وكيف ؟! . إن الظواهر اللغوية تحتاج فى الدراسة البنائية إلى بحث معمق ، وليس مجرد إشارة خاطفة أو إشارتين . نصوص من الرواية تثبت الظواهر .. تفسير لغوى ودلالى . . إحصاء للمفردات والكلمات والألفاظ . . جهد جهيد فى هذا الجانب .

كذلك فإن الحديث عن المنظور على المستوى التعبيرى كان فى حاجة إلى وقفة أطول ، واستشهادات أكثر ، وتحليل أعمق ، لأهميته فى النظر إلى البناء القصصى بوصفه بناء يعتمد على عناصر جد مهمة ، يقف فى مقدمتها « اللغة » ودورها فى المستوى التعبيرى .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن الباحثة قلّما كانت تعتمد على مراجع عربية . ومع ذلك فإنا نلاحظ أنها صدرت ثبت المصادر والمراجع صفحة ١٦٩ بقائمة للمراجع العربية ، وذكرت ستة وثلاثين مرجعاً ، بعضها لايتصل بنجيب محفوظ من ناحية ، وبفن الرواية من ناحية أخرى . مثل كتاب (القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً) للأستاذ يوسف الشارونى . و(نماذج من الرواية المصرية) له أيضاً . وغيرهما من كتب الأستاذ الشارونى التى كانت مقالات خاطفة وسريعة ، لامنهج لها ، ولافكر فيها ، ولانظرية . وكتاب الدكتور الطاهر مكى (القصة القصيرة ؛ دراسة ومختارات) لاعلاقة له بالموضوع ، ولم تفد منه الباحثة . وكتاب الدكتور رشدى حسن (أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة) وكتاب الدكتور محمد يوسف نجم (القصة فى الأدب العربى ١٨٧٠ - ١٩١٤) .

والباحثة تختلف مع كل هؤلاء منهجاً وفكراً ؛ وطبيعة الموضوع المدروس تختلف . ويكون التساؤل : لماذا أغفلت غير هذه المراجع مما يعتد به فى نفس المجال ؟

مسألة أخرى أرجو أن تكون متعلقة بالطباعة . وذلك أن الباحثة أثبتت تحت عنوان (المراجع الأجنبية المترجمة) كتاب (النحو الوافى) للأستاذ عباس حسن ، و (رأى فى المقامات) لعبد الرحمن ياغى ، و (أسرار البلاغة) للجرجانى ، و (تطور الرواية العربية الحديثة) ، و (الروائى والأرض) لعبد المحسن طه بدر ، و (التفسير النفسى للأدب) للدكتور عز الدين إسماعيل ، و (فى الرواية العربية) لفاروق خورشيد و (عشرة أدباء يتحدثون) لفؤاد دوارة (١٧٢ - ١٧٣) . هل هذه مراجع أجنبية مترجمة ؟ إنها فعلاً خطأ مطبعى .

وفى هذا الصدد فإن الملاحظ أن الأخطاء اللغوية كثيرة . والكلمات الأجنبية مكتوبة بشكل غير مستقيم ؛ مما يدل على أن قلم الباحثة لم يعمل عند إعداد التجارب الطباعية ؛ فالكتاب جيد ، لكنه لم يراجع . ولولا الثقة فى معرفة الباحثة باللغات العربية والفرنسية والإنجليزية ، لكان لنا موقف مختلف ، ولذكرنا أعداداً واضحة وملموسة من الأخطاء اللغوية والكتابية والنحوية .

ويبقى أنها دراسة متميزة ، غير مقلدة ؛ تحمل رؤية علمية واضحة ، وتجيد التعامل مع المصادر الأجنبية ، وتتسم بالأمانة العلمية ، والصبر الشديد فى النظر إلى النص الروائى . لم يتسرب إليها جانب واحد من جوانب الضعف التى أشرنا إليها عند حديثنا عن الرسائل التى تناولت نجيب محفوظ أولاً ، وتلك التى تعرضت لفن الرواية العربية فى مصر ثانياً .

لغة الفن ولغة الحياة

اعتدال عثمان

حين يقرر فنان قدير مثل حسن سليمان أن يفتح خزائن عمره كلها ، وأن يقيم لنا معرضا فريدا من نفيس دخائله ، ومواقفه الفكرية ، ورؤاه الفنية ، وعلاقته بنفسه وبالمجتمع والعالم ، وأن يضعنا أمام مقتنياته من الفن والحياة ؛ تلك المقتنيات التى أنفق عمرا فى جمعها والحفاظ عليها ، ملفوفة بشغف فى علبة ذاكرة فنية تخملية محكمة ، لكنها تسع العالم ـ حين يقرر أن يشركنا معه فى هذا العرض النادر ، فلابد أن نعرف أن هذا عمل مهم لا تقل قيمته عن أعماله التشكيلية الأخرى التى نتلقاها ، وننتشى بتدرجات ألوانها ، حتى رمادياته الأفلة ، التى تضيع نهائيا فى الظل القاتم ، كالإخفاق ، أو كضياع الحلم ، يصبح لها وجود مشع خاص ، لا يشبه شيئا سوى عظمة الموت .

إن الفنان التشكيلى القدير لابد أن يمر بخبرات فنية كثيرة تجعله حين يمسك بالفرشاة يستطيع أن يقتنص لمعة ضوء تخطف العين فجأة حين تنعكس على طرف ورقة شجر مر عليها شعاع شفقى فى نهاية يوم حار ، أو يقتنص لحظة صمت يختلط فيها سكون السماء مع ضوء الظهيرة ، مع نصاعة جلباب رجل ضرير يرتل ، أو برقة فى عيون مصرية عميقة تلتمع بالحزن قبل التحجيب ، أو غيرها من دقائق الإحساس أو جماليات العلاقات فى المساحات التجريدية . تكفى ضغطة الفرشاة فى موضع بعينه من اللوحة حتى تنقل دفقة انفعالية ، أو خلجة بسيطة عابرة ، أو قدرة تجريدية تختزل الوجود إلى خطوط وعلاقات جمالية . تلك هى اللمسات التى تعطى لوحة ما حيويتها وقيمتها الفنية الحقيقية .

لكن عندما يستبدل الفنان بالفرشاة القلم يكون قد استبدل بأداته الأساسية ، وبمفردات اللغة التشكيلية ، أداة أخرى ومفردات لغة أخرى ، يختلف نظامها الإشارى عن نظام لغة التشكيل ، تماما كما تختلف آليات العملية الإبداعية الأدبية عن آليات الإبداع التشكيلى . عندما يحدث هذا ، فإننا نتلقى ونشارك ، ولكن لا نستطيع أن نحجب التساؤل عن الدافع الذى أدى بفنان مثل حسن سليمان ، استطاع تأسيس لغته التشكيلية المتميزة ، أن يصدر خمسة كتب خلال حقبة تمتد ما يقرب من عشرين عاما (١٩٦٧-١٩٨٥)* ، يناقش فيها « سيكولوجية الخطوط » ، و« لغة الشكل الفنى » ، و« الحركة فى الفن والحياة » ، و« كتابات فى الفن الشعبى » ، و« حرية الفنان » . وبكلمات أخرى أقول : لماذا التعبير عن لغة الشكل وليس التعبير بلغة الشكل ؟

إن الكتابة لديه نشاط ثانوى بالنسبة إلى نشاطه الأساسى الذى يعتمد عليه فى توصيل رؤاه . فهل هى كتابة ، إذن ، فى الوقت الضائع ، أو أنها معاناة حقيقية تقتضيها ضرورة مكملة للتعبير التشكيلى ؟

صحيح أن اللغة أداة توصيل مهمة وأساسية ، تفوق أدوات التوصيل الأخرى ، بسبب استخداماتها المتعددة والحيوية فى الحياة . ولكن الكلام ، بمعنى الخطاب اللغوى المعين ، الذى قد يتشكل فى عمل أدبى أو علمى ، يختلف من حيث الصياغة والتوجه باختلاف الكتاب والغرض من الكتابة . وما يعنينى هنا هو التفرقة بين كتابة وكتابة فى مجال محدد ، هو الكتابة عن الفن التشكيلى .

* للفنان كتاب جديد تحت الطبع الآن .

إننا قد نكتب أحيانا لمجرد استهلاك مساحة من الورق وشغلها بالسطور ، فتكون الكتابة عندئذ اجترارا لكتابات قديمة ، أو ترديدا لصيغ مكررة وقوالب جامدة . هذه كتابة على وجه الريح فى الصحراء ، أو هى كتابة تصبح رمادا قبل أن تشتعل وتضىء . إنها كتابة كالزبد ؛ أما الكتابة الأخرى فنكتبها ونحن فى مهب الريح ، لكننا نكون ممسكين بأعنتها ، نأمل منها ، على الرغم من أننا نكتب فى أتون الاحتراق ، أن تصير بذرة فى الصحارى ، أو تكون لنا سفينة نجاة .

إن الكتابة لدى حسن سليمان تنتمى إلى هذا النوع الأخير ؛ وهو نوع من الخطاب الأدبى ، لا ينغلق على مشاكل الصنعة ، أو يهتم بمناهج الفن ومدارسه وحدها ، ولكنه خطاب أدبى ينبثق من قلب الحياة ، ويمتح من تراث الإنسانية ما يشاء ، وعينه طوال الوقت على بقعة من الأرض ، هى ذلك المكان العتيق العريق الذى نعشق : مصر .

وهى كتابة ، بالإضافة إلى ذلك ، ذات طبيعة خاصة . إنها أشبه ما تكون بتدفق موجى ، فلا تشف عن أغوار القاع كلها ، وإن كشفت بعض طبقاته ، ولا تتنامى فى تسلسل منطقى ، وإنما تتوالى الجمل فيها موجة إثر موجة ، فتحتوى كل فقرة على فكرة أو أفكار أساسية ، لا تكتمل أبدا ، وإنما تتولد منها أفكار أخرى فى الفقرة نفسها . وقد يعود الكاتب إلى هذه الفكرة أو الأفكار الأساسية نفسها فى موضع آخر من الفصل ، أو فى فصل تال من فصول الكتاب ؛ وقد يعود إليها فى كتاب آخر ، فيزيدها توضيحا . إن الكتابة هنا أشبه ما تكون بتداع للأفكار . وعلى الرغم من ذلك ، تظل هناك محاور أساسية تتقاطع فى نقاط ارتكاز تشد الأفكار كلها كقطعة نسيج على حامل للرسم .

وإذا كان للخطاب الأدبى عند حسن سليمان هذه الخصائص ، فما الباعث الذى يدفع كاتبة غير متخصصة فى الفن التشكيلى كى تقوم بتقديم مثل هذا العرض ؟ وما التصور المبدئى الذى ينبنى عليه العرض الذى أنوى تقديمه ؟

إن باعثى ليس التعرف فحسب على رؤ يا فنان تشكيلى ، وهى رؤ ية ثرية ومثرية ، وإنما يرجع هذا الباعث إلى أننى أعتقد أن الفنون تتمازج ، كما أن الخبرة الجمالية التى تكتسب فى مجالات الفن المغايرة لمجال تخصص أى إنسان ، سواء كان مبدعا أو كاتبا أو عالما أو مجرد قارىء عادى ، تنعكس فى مجال تخصصه الأدبى أو العلمى ، وتزيد بالتأكيد من فهمه للحياة والإحساس المتكامل بها .

إننا نستطيع أن ندرب العين على السمع ، وأن ندرب الأذن على الرؤ ية*، أو ما يعرف فى علم الجمال بتراسل الحواس ، وأن ننشط لدينا الجانب المهمل من ثقافتنا الجمالية ، فنحاول أن نقرأ لغة التشكيل بمفردات هذه اللغة نفسها وليس بلغة الأدب . ولا نمل من الإخفاق ، فنعرف بعد جهد كيف نقرأ الأسطح المتعددة فى لوحة من الفن العالمى ، وتعامد هذه الأسطح أو تقاطعها فى علاقات مركبة ، والقيمة الجمالية لهذه العلاقات ، ووظيفة المنظور الضوئى ، والصراع بين الأشكال والمساحات ، وجماليات الخطوط فى حركيتها وفى ثباتها ، فنسمع نغم الخط ، وإيقاع اللوحة ، وندرك درجة تجانسها . وهذه هى لغة الشكل التى يتحدث عنها حسن سليمان ، ويعطينا مفاتيح أبجديتها .

إننا إذا عرفنا أبجدية هذه اللغة فربما استطعنا أن نصل ، فى لحظة ما ، إلى الوقوف بتواضع أمام تمثال بسيط ، من الجبس أو الفخار ، أو قناع أفريقى أبدعه فنان شعبى ، تمكن من أن يطوى الزمن ليصل بفطرة سليمة ، لم تداخلها حذلقة معرفية أو قولبة وجمود منهجى ، إلى المنطقة الموغلة فى العقل البشرى ، التى نبعت منها الأساطير ، ينهل منها بغير حساب . إذا استطعنا أن نكتسب هذه المقدرة فإننا ندرك أن فنانا عظيما مثل بيكاسو ، فى لوحة « الجورنيكا » على سبيل المثال ، قد نهل من تلك المنابع الأسطورية ذاتها ، ولكنه أضاف إليها معرفة بالأصول الفلسفية لعلم الجمال ، وخبرة بالتقنية الفنية ، ورضوخا لسيطرة أدواته على انفعاله العنيف بحدث مأساوى ألم بقرية من قرى بلاده ، فجاء تصويره لذلك مجاوزا المدارس الفنية السائدة ، بل إنه أسس لغة تشكيلية غيرت الكثير من مفاهيم الفن الحديث .

وإذا كانت الفنون تتمازج فإن صقل الخبرة الجمالية من خلال تذوق فن ما ينعكس فى تذوق الفنون الأخرى وفى مجالات الحياة بصورة عامة . ومن ثم فإن تعرف النتاج الأدبى لأحد أعمدة حركة فنية مهمة ولها جذور عميقة فى مصر ، يصبح أمرا حيويا وضروريا خصوصا إذا كان هذا النتاج ينتمى إلى نوع الخطاب الذى تحدثت عنه منذ قليل .

هذه ضرورة لا تنفصل عن ضرورة أخرى ، وهى حاجتنا فى كل مرحلة إلى إعادة إنتاج فكر المراحل السابقة ، على نحو يضمن لنا نوعا من الاستمرارية الحضارية ، وعدم الانقطاع المعرفى ، من ناحية ، وإلى تحديد موقفنا من نتاج هذه المراحل ، من ناحية ثانية ؛ فنرصد الثوابت الفكرية والاجتماعية ، ونستبعد جوانب كانت لها أهميتها فى زمنها ، لكن لم تعد لها الأهمية نفسها فى مراحل لاحقة ، فى حين يكون التركيز على بعض الجوانب المهملة مفيدا فى الإسهام فى حل قضايا فكرية وفنية ما نزال نطرحها بصورة تكاد تكون مطردة منذ مطلع هذا القرن ، وما زال طرحها يتزايد متوازيا مع ازدياد حدة التأزم . ولا تقتصر هذه الضرورة على إعادة إنتاج الفكر العربى بجوانبه التراثية والمعاصرة وحدهما ، بل تشتمل كذلك على عملية مماثلة ، تناقش ما استقر فى فكرنا من التراث الإنسانى ، فتنفى منه ما تنفى ، وتثبت ما يجعلنا نحصل على صيغة تركيبية وليست تلفيقية ، متفاعلة مع هذا العصر . إننا نجد صفوة من المفكرين والمثقفين يقدمون ، على امتداد الوطن العربى ، اجتهادات مهمة ، لابد من التوقف عندها ، ومحاولة استيعابها عن طريق المناقشة والحوار . وهنا لابد من التوقف كذلك عند إسهام فنان قدير ومثقف جاد فى هذا المجال هو حسن سليمان .

هذه هى البواعث . أما التصور المبدئى لهذا العرض فيتمثل فى محاولة تعرف المحاور الأساسية التى تتشكل منها المنظومة الفكرية لهذا الفنان ، ومفهوم لغة الشكل عنده . وسوف أترك تقييم مكونات هذه المنظومة لغيرى من المتخصصين .

إن أهمية تعرف فكر الفنان ترجع إلى أن الإبداع الفنى العظيم لابد أن يشتمل على رؤ ية للحياة ، وموقف من قضايا الوجود ، يضيف

* أشير هنا إلى عنوان كتاب الدكتور ثروت عكاشة : « العين تسمع والأذن ترى » .

إليها الفنان الملتزم موقفا من قضايا المجتمع ، ينعكس فى أعماله كلها . وفضلا عن ذلك فإن ملمحا أو أكثر من ملامح هذه الرؤ ية ربما ظهر فى أقل التفصيلات أهمية ، مثل طية فى قطعة نسيج تشكل قاعدة منظر لطبيعة صامتة . لهذا السبب تصبح معرفة المكونات الفكرية للفنان مضيئة وكاشفة لخصائص أسلوبه التشكيلى .

ولكن قبل تفكيك المنظومة الفكرية إلى عناصرها المكونة ، لابد من وقفة قصيرة لتلمس علامات هادية ، نستطيع أن نسترشد بها فى تحديد ظروف المرحلة التى تبلورت فيها منطلقات الفنان الفكرية .

ينتمى حسن سليمان إلى فئة من المثقفين أبناء الطبقة المتوسطة ، التى ازدهرت فى مصر بعد الحرب العالمية الثانية ، كان فى استطاعتهم ــ كما يقول بلسانهم ــ : « أن نقرأ الكتاب فى نفس اللحظة التى تقرأه فيه باريس أو لندن أو روما ، وبنفس لغته » . (حرية الفنان ، ص ٢٨) .

لكن هذا الجيل نفسه واجه ، فى الخمسينيات وأوائل الستينيات ، ونتيجة لتغير الظروف الاجتماعية ، « تمزقا خاصا به ، تمزقا يبعده عن الجيل الذى قبله ، كما يبعده عن الجيل الذى بعده » . (السابق ص ٢٨) .

إن هذا الفنان الذى يناقش الفلسفات المادية والمثالية والوجودية ، والمذاهب الفنية العالمية السائدة ، ويتخذ منها موقفا محددا ، دخلت فى تكوين ذاكرته حكايات الجدة عندما كانت تعود حفيدها فى مرضه فتمضى فى تثقيب ورقة مقصوصة على هيئة عروس ، وكأنها تفقأ فى كل مرة عين حاسده . وهو الفنان نفسه الذى استقرت فى وجدانه « تراتيل كهنة آمون ورع ، إلى جانب مزامير داود ، وطرق المسامير فى جسد المسيح ، كما تستقر صيحات المسلمين الأول ، يرددون « أحد أحد ! » وهم يستشهدون ، ونداؤ هم « الله أكبر ! » وهم يفتحون العالم القديم لدينهم » . (الفن الشعبى ، ص ٢٠) . وتأسره فى الوقت نفسه الغنائية الحزينة فى فنون تراثنا فيقف طويلا أمام ذلك الشجن الجميل فى أنين أيوب ، وفى التياع بكائيات إيزيس .

وهو بالإضافة إلى ذلك كله قد يجد فى حركات راقصة شرقية نوعا من الانطلاق الحركى* الذى يقود الراقصة إلى تلك الشاعرية الجياشة ذاتها ، حين تجد لنفسها خلاصا بانفعالها فى الأداء ، وانصهارها مع ذاتها ؛ حينئذ يرمز تثنى الجسد لقيمة مطلقة ، هى الانطلاق من سجن الحياة بحدوده الضيقة . ولعلنا نجد فى فن الباليه تعبيرا أرفع فى مجال انطلاق التعبير الحركى .

إنه لا يفرق هنا بين انطلاقة الراقصة وبين « الكادينزا » التى تأتى فى الحركة الثالثة من « الكونشرتو » ؛ إذ تترك للعازف حرية صياغتها وبنائها كيف شاء ووفق حالته النفسية ، وتماثل التقاسيم فى التخت الشرقى .

وعين الفنان التى تطرب للنغم الحركى ، والأذن التى تسمع نبض الحياة ؛ يحملان الفنان على الوقوف مبهورا أمام أداء ممثلة مسرحية هى مارى ماركيه لقصيدة « الأجراس » التى كتبها إدجار ألان پو ، وترجمها بودلير إلى الفرنسية . « إن الكلمات تنطلق مدوية ومجلجلة لتتكاثف فى فراغ الحجرة . . . ، وتظل عالقة فى فراغ المكان ، صداها ما زال يطن فى أذنك ، وتشكيلها الموسيقى يسيطر على أعماقك . . إن لها المقدرة على النطق بالكلمة ملائمة موسيقاها مع دلالتها » . ولاتصبح للكلمة قيمة موسيقية فقط وإنما يصبح لها كذلك قيمة تشكيلية ، كما لو كان لها « وزن وأبعاد ودرجة ومجال تتحرك فيه » . (لغة الشكل الفنى ص ٣٦) .

إن فى الجمع بين هذه الأشياء ، التى تبدو متباينة ، تعبيرا عن الانطلاقة التى يصبو إليها أى فنان ، وتجعله يوظف الصنعة وإمكانات التشكيل النغمى أو الحركى أو الخطى أو اللغوى ، من أجل إبراز القيم الأساسية فى الحياة . كما أننا لا نستطيع ــ إزاء تكوين مركب متعدد الجوانب لفنان كبير ــ إلا أن نحترم منطقه ، تماما كما نحترم أحد أعماله الفنية ؛ لأننا ندرك أنه يبحث عما هو حقيقى ، يتلمسه بحواسه وعقله ، أى بطاقاته الإنسانية كلها ، وقد يجده فى أداء قصيدة أو خلال أقواس العقود الشاغرة عبر شارع محمد على ، وقد يتسرب إلى رئتيه مع هواء الأحياء الشعبية فى القاهرة مع « الهواء المثقل برائحة رضيع بتمائمه فى شمس الشتاء ، وطبيخ قاهرى يغلى فى ساعة متأخرة من الليل حتى لا يحمض فى شمس اليوم التالى ، ورائحة اللبان فى فم صبية تتبختر على درج الزقاق » . (حرية الفنان ص ٦٦) .

وذلك الحس الشعبى القوى نفسه جعل حسن سليمان يخصص كتابا كاملا للفن الشعبى ، يرسى فيه دعائم المحور الأساسى فى منظومته الفكرية ، ويتمثل فى الربط بين القيم الجمالية والعوامل البيئية . يبدأ الكاتب باستعراض الحقائق التاريخية والجغرافية لمنطقة البحر المتوسط وما يميزها من امتداد تاريخى وتنوع حضارى ، محاولا الربط بين هذه الخصائص والإنتاج الفنى للمنطقة فى العصور المختلفة ، ومستفيدا من إنجازات علم الاجتماع الأنثروبولوجى ، التى تساعد على استخراج العناصر الثابتة فى الفنون المصرية بالقياس إلى المتغيرات السطحية التى تطرأ عليها من عصر إلى آخر . وهنا تواجه الكاتب صعوبة الوصول إلى العامل أو العوامل المشتركة التى تجمع بين منظومة شفرات معقدة غاية التعقيد ، كل شفرة منها ترتبط بفن بعينه . وبالإضافة إلى ذلك ، تواجه الباحث مشكلة ترجمة النظام الإشارى فى شفرة ما إلى لغة نظام إشارى آخر* ، فضلا عن الامتداد الهائل فى المساحة الزمنية ، وأن الكاتب نفسه يعتمد على عين الفنان وليس أدوات الباحث المتخصص .

إن مايهمنى هنا هو تأكيد الكاتب أن الفنون الشعبية فى مصر استطاعت أن تحتفظ بنوع من ثبات أساليب التعبير واستمراريتها ، وذلك فى مواجهة الفن الرسمى ، سواء ما ارتبط منه بالمؤسسة الدينية فى العصر الفرعونى ، أو الطبقة الحاكمة الأجنبية ، الرومانية أو العثمانية أو المملوكية ، فكان بمثابة صورة من صور التمرد والاحتجاج على القيم الفنية الرسمية .

---

* لقد خصص حسن سليمان كتابه « الحركة فى الفن والحياة » لتقصى الأبعاد السيكولوجية لمفهوم الحركة وأشكالها البيولوجية فى الطبيعة ، واستخدام المدارس الفنية المعاصرة لهذا المفهوم بوصفها عنصرا أساسيا ، يحدد الإيقاع العام فى العمل الفنى ، كما خصص معرضا كاملا (١٩٨٣) للتنويعات الحركية الممكنة للجسم البشرى .

* أعتمد فى هذه الإشارة على آراء كلود ليفى شتراوس Strauss فى كتابه « الأسطورة والمعنى » Myth and Meaning ص ٨ .

لقد اتجهت الفنون الشعبية إلى الاستخدامات التطبيقية ، وحافظت على وحداتها الهندسية الزخرفية ، التى كثيرا ما نجدها حتى الآن فى الأوانى الفخارية ، وتطريز الملابس ، وأنماط الزخرفة فى الحلى الشعبى .

أما الفن القبطى فقد ظل معتمدا على العلاقات الخطية ، فتعامل الفنان مع بعدين فحسب ، هما البعد الطولى والبعد العرضى ، بمعنى أنه ركز على السطح أكثر من اعتماده على وحدة الكتلة أو التجسيم والنسب المثالية ، على نحو ما تظهر فى الفن الإغريقى والرومانى . ومثل هذه العلاقات الخطية نجدها فى الرسوم الجدارية الفرعونية ، التى تعبر عن الحياة اليومية . وقد احتفظ فن الرسم القبطى ، بالإضافة إلى ذلك ، بخصيصة من خصائص الفن الفرعونى هى الحرص الشديد فى الأداء الفنى ، ولكن الفنان رسم أشخاصا عاديين ظلت صورهم محتفظة بقوة النظرة وعمقها ، على نحو ما يظهر فى آثار مدرسة الفيوم .

وقد تمثل تمرد الفنان الشعبى فى العصر المملوكى فى بعض آثار هذا العصر الخزفية ، والرسوم الورقية ؛ فقد ظهرت فيها أنماط بشرية ، أراد الفنان أن يسخر منها فشوه نسب الجسم ، كما حدد الوجه بخط مستدير ، والملامح بعلاقات خطية تجريدية ؛ وكانت جرأته فى استخدام الخطوط بمثابة احتجاج على عسف الحكام والسخرية منهم .

لقد تميز الفن الإسلامى فى المنطقة كلها بخصائص متشابهة ، تصل بنا إلى حالة مطلقة من التوازن بين صراع المتناقضات فى الحياة ، وبين تطلع الفنان إلى التجانس والوحدة التى تظهر فى صورة إيقاع متواتر ، وتنغيم زخرفى ، وترديد لتنويعات الوحدات الزخرفية التى لا نجد مثيلا لثرائها إلا فى الموسيقى الشرقية . وعلى الرغم من تشبع الفنان الشعبى بالقيم الجمالية الإسلامية ، فإننا نجد أنه قد بث فيها تميزا خاصا ، فعمل على إنشاء فن بسيط مواز للفن السائد ، يظهر فى بعض شواهده خروجا عن النسب المعتادة ، ورسم وحدات بسيطة تميزت خطوطها بدرجة عالية من مرونة الأداء وجرأة توزيع الوحدات على السطح الذى ينقشه . ولم يكن الفنان الشعبى واعيا بالحلول التشكيلية فى عمله ، ولكن كثيرا ما تستطيع العين المدربة أن تلتقط إحساسا قويا بالعلاقة الافتراضية بين الاتجاهات الأفقية والاتجاهات الرأسية التى يبنى الفنان على أساس تقديره لها أقواسه وخطوطه ، كما يظهر فى كثير من الأعمال الشعبية إدراك جمالى فطرى بالعلاقة بين المساحات المرسومة ، سواء كانت زخرفية أو مشكلة من عناصر نباتية أو حيوانية أو إنسانية ، أو مشغولة بالكتابة ، وبين المساحات الشاغرة ، حيث يهتم بهذه المساحات اهتماما متساويا ، ويمنحها توازنا يبرز وحدة العمل الكلية ، والاتساق بين عناصرها .

وعند هذه المرحلة من العرض يتضح أن المحور الأول فى منظومة الفنان الفكرية يتمثل فى الربط بين القيم الجمالية والظروف البيئية . أما المحور الثانى فقد ظهرت بعض جوانبه فى تأكيد فكرة التمرد كما تجسدت فى الفنون الشعبية ، التى عدها الكاتب مظهرا من مظاهر حيوية هذا الفن ، يكشف عن تفاعل فطرى مع البيئة . أما الجوانب الأخرى من هذا المحور الثانى فتظهر فى وعى الفنان بضرورة التمرد على القوالب الجاهزة . إن تنامى هذا الوعى يدفع الفنان إلى تجنب الوقوع فى التقليد من ناحية ، كما يجنبه الوقوع ، من ناحية أخرى ، فى الافتعال ، وتحت سيطرة آليات الصنعة الفنية . وتبدأ معاناة الفنان الحقيقية « حين يتمرد على كونه فنانا انضبط بمقاييس معينة » . (حرية الفنان ص ٦٨) .

إن تمرد الفنان ليس تمردا عشوائيا أو فوضويا ، يبغى التحرر غير المسئول ، وإنما هو على العكس ، تمرد ملتزم ، إذا صح التعبير ؛ يرفض الاستسلام للمقاييس التى أصبحت جاهزة ، حتى لو كانت هذه المقاييس قد توصل إليها هو نفسه فى مرحلة من مراحل إنتاجه الفنى . إنه يرفض هذه المقاييس ، ويعايش القلق والتوتر الدائم ، خلال بحثه عن تجديد أدواته الفنية ، وتطويعها لمنطلقاته الأساسية . إنه قبل كل شىء فنان ملتزم ، لكنه يرفض الالتزام المفروض عليه فرضا .

ومع معايشة التوتر والقلق والاحتراق بلهيب التحولات الدائمة ، يتمسك الفنان المتمرد بانفعاله الصادق ، ويعمق فهمه للحقبة الزمنية التى يمر بها مجتمعه ، ويحاول أن يختزل هذا كله ويكثفه فنيا . ويستوى بعد ذلك أن يكون هذا الانفعال رومانتيكيا ، كما يظهر عند ديلاكروا ، أو ارتبط بقدرة عقلية تنعكس فى إحكام البناء الهندسى ، على نحو ما يظهر فى أعمال سيزان ، أو جسد قدرة مذهلة على التحكم فى خبرات الصنعة ، على نحو يمزج بين الحقيقة الموضوعية والانفعال العنيف ، كما هو الحال عند بيكاسو ، فيجعل الخطوط فى لوحاته ، وخصوصا لوحة « الجورنيكا » ، تملك عنف الصاعقة ، فتنقل إلينا الاحتراق فى أعماقه . وقد تكون استجابة الفنان للأصوات المتمردة التى تعتلج وتطن فى أعماقه ، استجابة مباشرة ، صريحة ونقية ، مثلما نجد فى أعمال عصمت داوستاشى ، على سبيل المثال ، فتصبح أعماله تعبيرا عن رغبته فى تحرير عقله من القيود .

وإذا كان احتراق داوستاشى الباطنى نوعا من اللهب الذى لا يدع مجالا لرؤية موضوعية ، فإن فنانا آخر أداته الكلمة ، هو يحيى حقى ، يعد مثالا على احتراق من نوع آخر ؛ إنه احتراق ناضج هادىء ، وكأنه احتراق تحت الرماد ؛ وهو احتراق يساعده على الاستمتاع بدفء الحياة ، وعلى تمييز الموقف الذى يتحتم على الفنان المتمرد أن يتخذه فلا ينشأ عنه إضرار بنفسه أو بالآخرين .

والإبداع الحقيقى ، سواء كانت أداته الكلمة ، أو اللون ، أو النغم ، أو كان مجال حركة الفنان يتحدد فيه بخشبة المسرح ، أو أمام آلة الكاميرا ، أو كتلة الحجر ، فإنه لابد أن يكون تعبيرا عن إيمانه بعقيدة ما ؛ وإلا فكيف نفسر افتتاننا الذى لا يفتر بعمل فنى عظيم مثل كونشرتو الكمان لبتهوفن ، أو بولونيز شوبان ، أو ذلك التجانس الحركى والنغمى فى بحيرة البجع لتشايكوفسكى ، أو تلك الرهبة التى تحبس الأنفاس عندما نرى ، لأول مرة ، تمثال موسى لليوناردو دافنشى ؟ وماسر انبهار الفنان نفسه بما صنعت يداه لحظة أن فرغ من العمل والمطرقة ماتزال فى يده فدق بها على ركبة التمثال قائلا : « الآن تكلم ! » ؟ إنه ذلك الوهج العجيب نفسه ، الصادر من ألوان « جويا » الأسبانية الدافئة ، أو فى عتمة خطوطه المستوحاة من محاكم التفتيش فى أثناء الثورة الشعبية على الحكم النابليونى فى أسبانيا ، لا يفوقها جرأة إلا خياله الجامح فى تصوير كائناته الأسطورية الممسوخة .

يرجع السبب فى هذا الانبهار المتجدد أمام الفن العظيم إلى أن الفنان حين يؤمن بعقيدة ما ، فإنه يبدع كى يقدم هذا الإيمان على أفضل نحو يستطيعه ، وتطيقه إمكاناته البشرية ، وتسمح به قيود الصنعة وحدود الأدوات . إنه يقدم ما يتصور أنه المطلق بأدوات مهما صقلت (عن طريق تراكم الخبرة الحياتية ، والمران الفنى ، ونمو حساسيته الجمالية ونضجها) ، تظل قاصرة عن أن تكون فى مستوى المطلق الذى يطمح إليه الفنان . إن عظمة الأداء الفنى غالبا ما تكون قاصرة عن أن تعادل الحياة بجيشانها وزخمها ، حتى فى أبسط مظاهرها ، حين تكون مجرد ضغطة بسيطة على يد إنسان آخر ، أو رفة الأهداب لحظة لقاء صديق غائب .

وتقودنا هذه النقطة من العرض إلى أهمية المحور الثالث فى المنظومة الفكرية لحسن سليمان ، ويتمثل فى حرية الفنان ؛ وهى قضية ذات شقين ، يرتبط أولهما بالحرية الفردية ، ويرتبط ثانيهما بحرية الاعتقاد .

إن القلق الدائم والتوتر المستمر يجعلان الفنان فى غير وئام مع المواضعات السلوكية الشائعة ، الأمر الذى يجعله يبدو ، فى بعض الأحيان ، غريبا أو شاذا فى تصرفاته . ولكن لا ينبغى الخلط هنا بين الحرية بمعنى تفهم تكوين الفنان الخاص ، وإتاحة فرص الانطلاق له ، والتحرر الذى يعنى الانحلال والتسيب ؛ فحرية الفنان الفردية مشروطة بقيم المجتمع ومواضعاته ، ولكن لابد من قدر من المرونة تسمح بتقبل تناقضات الفنان وشخصيته الإشكالية المركبة .

أما الجانب الثانى ، وهو حرية الاعتقاد ، فيتمثل فى « حرية إبداعه الفنى ؛ إذ إن تمرد الفنان فى الحقيقة يبدأ حين يتراءى له أن هناك قوة تحد من تلك الحرية ، وتمنع نفاذ فاعلية إنتاجه الفنى » . (حرية الفنان ص ١٥٦) . فالفنان يبدع لأنه يعتقد أن الفن يغير العالم لمصلحة الإنسان العادى وليس لمصلحة أى سلطة أو مؤسسة . ولهذا السبب يتمسك الفنان بحريته المزدوجة ، وتصبح أعماقه ، فى هذه الحالة ، كورقة الترشيح التى يمر من خلالها شغفه بعبير الحياة وخلاصتها المكثفة ، مختلطين مع إيمانه بما يعتنقه من أفكار .

ويشتمل استقبال الحياة عند الفنان على أشكال متعددة من الصراعات التى تتنازع فى أعماقه ؛ فهناك صراعه من أجل تطويع اللغة التشكيلية ، التى يحقق عن طريقها ما يريد صياغته . ويتزامن هذا الصراع مع صراع آخر من أجل القيم التى يؤمن بها . وليس تشكيل الأسطح والأحجام وعلاقاتها فى اللوحة إلا محصلة هذه الصراعات ، ونتيجة لموقفه إزاء القضايا الاجتماعية التى لا يمكن الهرب منها . وقد تكون قضايا المجتمع من التعقيد والتشابك إلى درجة التأزم وصعوبة الحل خلال سنوات عمر الفنان المحدودة . وعلى الرغم من ذلك فإن الفنان يبدع من أجل حلم قد يتحقق بعد موته . وقد يتشكل ذلك الحلم فى رسوم تصور عناء العمل ، أو غفوة مكدودة ، أو زفة المولد وطائر أسود كالقدر يحوم فوقها ، أو سماء صافية فوق منازل متهاوية تحنو على نفسها ، أو مجرد مساحة هندسية تجريدية فى لوحة طبيعة صامتة ، أو أى شىء آخر . والمهم هو أن يشعر الفنان بحريته كاملة وهو يُبدع ؛ لأنه يريد أن يصل إيمانه إلى الآخرين . وحينما ينبع اليقين من أعماق الفنان فإن الآخرين يتلقون عمله بحب وإيمان مماثل ، حتى لو كانوا غير واعين بذلك تماما . وإذا صدرت ، بعد ذلك ، أصوات هنا أو هناك مناوئة أو ناقدة ، بدافع حزازات المنافسة وضغائن المعاصرة ، تنشأ عنها مواقف غير موضوعية إزاء الفنان ، فإن هذه الأصوات لا تلبث حتى تنفثىء كالفقاقيع ، ولا يبقى إلا ما صدر عن إيمان حقيقى ، فيتوجه إلى المنطقة نفسها عند المتلقى ، متخطيا أقنعة الزيف والمزايدة .

لقد أمكن ، فيما سبق من هذا العرض ، تحديد ثلاثة محاور أساسية فى فكر الفنان ؛ وهى محاور لا تتخذ مسارا خطيا متوازيا ، وإنما تتقاطع فى نقاط ارتكاز تشكل أركان علاقة الفنان بالمجتمع من ناحية ، كما تشكل علاقته بمنهجه الفنى من ناحية ثانية ، ويبقى جانب مهم من هذه العلاقة يتمثل فى مفهوم الفنان للغة الشكل ومفرداته .

يقدم حسن سليمان قراءة فى جماليات الشكل الفنى ، بمعنى تجريد الشكل إلى عناصره الأساسية الماثلة فى الطبيعة ، بهدف استخراج القانون الذى يحكم أشكالها وأنواع حركتها . إننا إذا أخذنا مثالا على جماليات عنصرين أساسيين من عناصر الشكل هما النقطة والخط ، على سبيل المثال ، نجد أن النقطة قد تكون ثقبا أو حجما أو مساحة ، وقد تكون طفولة شىء أو أفول شىء ، أو قوى مفصولة عن المركز نتيجة لقوة طاردة ، أو ــ على العكس ــ قد تكون مركزا لتجميع قوى ، أى البؤرة التى تجذب إليها اتجاهات الخطوط . وقد تكون هذه البؤرة نقطة إشعاع لهذه الخطوط فتشكل قيمة تشكيلية إيجابية ، على حين أن الأرضية التى ترسم عليها ، أو الفراغ المحيط بها ، يشكل قوى سلبية . والنقطة بعد ذلك كله هى العنصر الأساسى الذى يتولد منه الخط فيشكل دائرة أو مربعا أو مستطيلا .

أما الخط فإنه يمكن أن يعبر عن نهايات أو بدأيات ؛ ويمكن أن يصبح حدا فاصلا بين المتناقضات ، الليل والنهار مثلا ، أو النور والظل ؛ وقد يعبر عن قاعدة لشىء أو حافة لشىء كالهاوية ؛ وهو أيضا رمز للتوازن النفسى ؛ بمعنى أنه يفصل بين حالة وحالة أخرى . مثل الإرادة والتصميم واللاإرادة ، أو نصاعة المرئى المعلوم وغموض المخفى المجهول . والخط كذلك مرشد للبصر ؛ يقوم بتعريف الأشياء وتحديدها . وقد يتشكل نتيجة لاندفاع طاقة ما فيمثل حركة الاندفاع والانطلاق من نقطة بعينها ، ومسار هذه الحركة أو انقطاعها .

ويتشكل الخط فى تنويعات متباينة تحكمها علاقات يتحدد عن طريقها ثراء البناء الإيقاعى فى اللوحة . ويمكن تقصى مفهوم الإيقاع فى اللوحة إذا ما تصورنا نقاط ارتكاز وهمية ، تلتقى عندها اتجاهات الخطوط الهابطة ، واتجاهات الخطوط الصاعدة ، على نحو يشكل نظاما محددا ؛ يختلف فى درجة تركيبه وتعقيده ، ويقوم بوظيفة الربط بين بعض الأجزاء وبعضها الآخر ، وبين البناء الكلى فى وحدة متجانسة . وبالإضافة إلى ذلك تكشف العلاقات القائمة بين الخطوط من ناحية ، وبقية عناصر الشكل ، مثل الخامة والأحجام الأخرى من ناحية ثانية ، حدة الصراع الذى يمور به العمل بين القوى السالبة والقوى الموجبة ، أو بين قوى السكون وقوى الحركة ، وكذلك بين المساحات المرسومة والفراغ .

إن الفنان حين يبدأ عملية الإبداع يكون ، فى الحقيقة ، قد دخل مجال الصراع ؛ وهو يوفق فى عمله بقدر ما يتمكن من أن يجعل أشكاله المرسومة تخضع المساحات الفارغة التى حولها وفق قانون ينبنى على التجانس والتوازن والتكامل . إن الفن فى النهاية عمل من أعمال

الإرادة ، وهى إرادة تجميع المتناقضات فى نظام له قانونه الخاص ، المستمد من قانون الوجود ذاته .

وعند هذا المدى من العرض تكتمل المحاور الثلاثة الأولى ، مشكلة جوانب علاقة الفنان بالمجتمع ، وبمنهجه وأدواته الفنية . ويبقى المحور الرابع المتمم لهذه المنظومة الفكرية ؛ ويتمثل فى علاقة الفنان بالعصر الذى يعيش فيه .

ينتمى حسن سليمان ، كما ذكرت فى بداية هذا العرض ، إلى جيل تفتح وعيه فى واقع ثقافى أتاح له التعرف والانغماس فى التيارات الفنية العالمية . ومن البديهى أن الفنان إذا كان مرتبطا بالمجتمع وقضاياه ، وكان قد حدد هذه المنطلقات والثوابت الفكرية فى مرحلة مبكرة من حياته ، يتعذر عليه أن ينطوى فى إهاب أى مذهب فنى عالمى ، بل إن العقلية الإبداعية ، بصورة عامة ، تنفر من التأثر السلبى ، وتميل إلى عرض ما تتعرفه من اتجاهات ومؤثرات فكرية على مكوناتها الأصلية . أما ما يدخل بعد ذلك من هذه المؤثرات فى منظومة الفنان ، مشكلا ، مع العناصر الأخرى ، رؤاه للحياة ، فإنه يصبح جزءا من نسيجه الخاص ، ممتزجا وليس منفصلا عن المكونات الأخرى . إن حركية الفكر هنا ومرونته لا تتحدد من خلال إعجابه بكل جديد ، بل من خلال قيمة هذا الجديد ووظيفته واتساقه مع بنيته الفكرية والنفسية ، وما تشتمل عليه من ثوابت .

وعندما يمتحن حسن سليمان ما استقر فى فكره فى أوائل الخمسينيات ، يجد أنه مزيج من الوجودية والمادية والسيريالية . ولم تكن الوجودية ، بكل ما تحمل من قلق الإنسان وغربته وجلوئه إلى ذاته بوصفها الملاذ الوحيد فى عجزه عن مواجهة العالم ، كافية لنزوع الفنان المصرى ، فى هذه الحقبة ، للتشبع بمعاناة الحياة ، ومحاولة تكثيفها فى أعماله الفنية .

ولقد أدى اهتمام حسن سليمان بجانب الصياغة الفنية فى عمله وإيمانه بأن هذا الجانب لا ينفصل عن كيانه الفكرى ، بل ــ على العكس ــ تكشف دقائق الصياغة عن هذا المضمون وتضيئه ــ أدى اهتمام كهذا إلى الاستفادة من المدرسة السيريالية ، على الرغم من التعارض الظاهرى بينها وبين الاتجاه الواقعى . لقد قدمت المدرسة السيريالية حلولا تحد من جمود الفكر المادى ، ولكن رغبة السيرياليين فى الانطلاق غير المحدود فى عوالم الحلم دفعت بهم إلى الإغراق فى الغموض . وقد حاولت اتجاهات سيريالية أخرى شق طريق لها فى الواقع المرئى ، فحدث تزاوج بين احترام الواقع بما هو قيد يصعب الفكاك منه ، وبين الحنين الملح إلى الحلم بوصفه إمكانية غير محدودة للانطلاق . وعلى حين أكد أندريه بريتون فى بيانه الشهير للحركة السيريالية (١٩٢٤) تلقائية الإرادة وحركتها الغريزية ، فإنه أسقط من حساباته أى تنظيم قصدى يقوم به الإنسان لتأكيد فاعلية الإرادة فى إطار حركة المجتمع . وفى هذه النقطة بالتحديد يكمن الضعف الأساسى فى نظرية بريتون ؛ إذ يصعب الاعتماد على قوة غير منظمة ، لا يمكن الإمساك بها أو ضبطها بقوانين العقل والمنطق العلمى .

لقد وجد الفنان المصرى نفسه فى بوتقة تغلى بمؤثرات من هذه الفلسفات والاتجاهات الفنية ؛ فإلى جانب السيريالية كانت هناك المدارس التجريدية والتكعيبية وغيرها ، وكان عليه أن يتخذ من هذا كله موقفا تمثل فى رفضه التشتت والفوضى والإغراق فى الذاتية أو الغموض الرمزى على نحو يؤدى إلى الانقطاع عن الواقع ، كما أنه رفض محاكاة الواقع بصورة صارمة ، وجعل رموزه التشكيلية ترتبط بالتصور المرئى للأشياء ، لكنها لا تتوقف عند حدود المرئى وإنما تحاول تحقيق التلاقى بين هذا المرئى النسبى والمجرد المطلق .

هذه إذن هى البنية الفكرية ، وهذا هو التصور النظرى للفن ؛ وهما جانبان مهمان لفهم الأعمال الفنية ذاتها ، وتحليلها ، وإدراك علاقاتها ، واكتشاف تعارضها أو توافقها مع هذه الأسس النظرية ؛ وهو الأمر الذى يخرج عن مجال هذا العرض . لكننى أجمل فأقول إن الفن لدى حسن سليمان حرية وانضباط ؛ ذاتية وموضوعية ؛ انطلاق الحدس الملهم وقيد العقل البناء المنظم . إنه رؤية متكاملة للحياة ، تتسع لتجمع بين المتناقضات . ويحاول الفنان أن يحقق ، عن طريق هذه الرؤية توازنا ما بين المجتمع والعصر والذات المبدعة . ولابد أن ينعكس ذلك التوازن فى الأعمال الفنية ، وهى العنصر الغائب فى هذا العرض . هنا تكتمل الدائرة ، ويبقى الفن ، فى النهاية ، أبلغ لغات الحياة .

المراجع:

- سيكولوجية الخطوط (كيف تقرأ صورة ؟) ، المكتبة الثقافية (١٧٥) ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧
- الحركة فى الفن والحياة (كيف تقرأ صورة ؟) المكتبة الثقافية (٢١٣) ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٩
- لغة الشكل الفنى (كيف تقرأ صورة ؟) ، المكتبة الثقافية (٢٣٨) الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ .
- كتابات فى الفن الشعبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٦
- حرية الفنان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٠ .

ours may have no qualities. They are-paradoxically - colourless.

To trace the phenomenon of colour in the poetry of **Imru'ul-Qais**, however, would reveal a world whose landmarks are : Woman, wine, mare and rain. Other elements may appear on the stage on and off, but they always take us back to those four components which form the core of his poetic vision. The colours he evokes are - in order of frequency - black, white, grey, green, red, blue and yellow. At times, these are partly used and at other times they are sustained and combined, as in his descriptions of women. According to the writer, this goes to prove that his world of colour is not separable from his poetic world in general. The poet detaches himself from an absolute vision to embrace a private one, re-creating reality to his own measure. One of his most prominent features is a violation of language and a dislocation of its conventions in an attempt to create a vocabulary of his own. This appears not only in the selection of his lexical items, but also in the way he puts them together. This has caused some ancient grammarians and critics to reject parts of his poetry.

So far, our contributors have been dealing with works of art in their finished forms. It is true, of course, that the majority of studies dealing with the relations and interactions of different arts have chosen to concentrate on the work in its completed form : another tendency, however, would rather focus on the creative phenomenon in the making, that is on the dynamics of artistic creation.

Falling under this heading is **Yahya Al-Rakhawy's "Rhythm and the Pulse of Creativity"**. The writer designates his starting-point as personal and experiential. Through his practice of the art of healing, his therapeutic experience and his writings in the fields of psychopathology, fiction, poetry and criticism, he has reached certain conclusions about the creative activity (of which literature is one form). Creativity is a pivotal symbolic image of our human constitution. It is partly a process of deconstruction, with the ultimate aim of re-organisation on a higher level. Acquired and hereditary information is constantly being digested. The brain uses the data at its disposal - including dream and the creative impulse-in different ways. The dream work seeks to re-organise, to restore harmony and to reinforce one's experience in the form of a substitute (active) awareness. Creativity, on the other hand, makes the same endeavour, save that it is not necessarily periodic, and tends to be voluntary in some way or other. It is a super mode of consciousness.

Al-Rakhawy maintains that in tracing the cycles of human growth and its qualitative mutations, in comparing them with the historical development of the species, in examining the periodic cycles of dreams and in finding them reflected in creative activities (such as literature and the arts), we are faced with the same law, though with different applications. In the dream work, for example, a disturbance takes place. The data and components of the self (brain) are dispersed. The extent of the dispersion and condensation could only be gauged had the dreamer been able to detect this level of the dream work. What happens, instead, is that once the dreamer has tried to grasp it, to record or recount it (even to himself), it will elude him and turn into a "dream" in the customary phraseology of people in general, and of "interpreters of dreams" in particular. This synthesis will be authentic or false depending on the degree of monitoring or censorship exercised over the dreamer by the waking intellect. Creativity is a biological must; it is an existential necessity, as a tracing of the human phenomenon, both individually and racially will testify. Creativity springs from a biological motion accompanied by periodic activization and summoning of memories and impressions. It makes it possible to deal with various levels of consciousness, with the contradictions of our external and internal existence in a dialectic manner, thus giving rise to the emergence of the new.

Poetry - as a creative activity - has this much in common with dreams : a regular beat, a condensed dosage, a disturbing activization, a language that is both concrete and conceptual. To **Jung**, poetry is like dreams. it is a revelatory and revolutionary substitute of an inner and outer reality, challenging stability and inertia.

A novel differs from poetry in being of greater length and in the way action is developed and brought to a climax. But it has this much in common with poetry : it unfolds and comprehends. Both are "syntheses" arising out of a living matter that has been virtually disturbed. (Only in a poor work of art is it dictated by a censoring imagination). A novel is realistic in so for as it is objective. The role of the imagination (in the bad sense of the word) is minimal : instead, it gives way to a creative synthesis out of a great number of experiences in the inner world of the author which is also identical with the external world, the world of history.

Following in the same direction, and relying on personal experience in all its vivacity, dynamism and rejection of the static and the fixed, **Tariq Ali Hassan** writes of the role of the arts in closing the gap of backwardness. His tone, however, is predominantly critical of the impasse reached by our modern scientific civilization.

The writer designates the humanities, biology and medicine as backward, despite their claims to the contrary. In the field of medicine, in particular, an increasing number of people in the West, where medical knowledge is supposed to have reached its highest point on the surface of the globe, are now turning their backs to modern methods of treatment. As the World Health Organization has pointed out, modern medicine has failed in securing health to all by the year 2000.

Significant measures, in consequence, have been taken: encouraging other methods of treatment such as folk traditions and lore. The ancient methods of Arab,